мастацтва

#06

чэрвень **2014** www.kimpress.by/mastactva e-mail: art_mag@tut.by





змест

Цімафей Панін. Цішыня.
Гіпс, змешаная тэхніка. 2013.

На першай старонцы вокладкі:
Тамара Сакалова.
Белы зігзаг. Шамот, эмаль. 1995.
З'яўленне 3. Шамот, эмаль. 1994.
Фрагмент экспазіцыі ў Мемарыяльным
музеі-майстэрні Заіра Азгура. 2014.

«МАСТАЦТВА» №6 (375). ЧЭРВЕНЬ, 2014.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. ВЫДАЕЦЦА СА СТУДЗЕНЯ 1983 ГОДА. РЭГІСТРАЦЫЙНАЕ ПАСВЕДЧАННЕ №638 ВЫДАДЗЕНА МІНІСТЭРСТВАМ ІНФАРМАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ.

ВЫДАВЕЦ — РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА». АДРАС ВЫДАВЕЦТВА І РЭДАКЦЫІ: 220013, МІНСК, ПРАСПЕКТ НЕЗАЛЕЖНАСЦІ, 77. ТЭЛЕФОН 292-99-12, ТЭЛЕФОН/ФАКС 334-57-35 (БУХГАЛТЭРЫЯ).

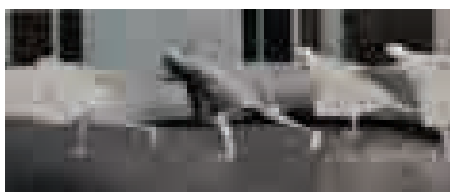
Падпісана ў друк 20.06.2014. Фармат 60x90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,25.
Тыраж 1618. Заказ 1709.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП №02330/106 ад 30.04.2004.

Сінонімы памяці

«Цяперашняе працягнутае»
Выстава Наталлі Залознай
Галерэя 11.12 («Вінзавод», Масква)

ВАЛЕРЫЙ ЦАГАРАЕЎ





Ластаўка 1. Алей. 2014.

Ластаўка 2. Алей. 2014.

Мастачка Наталля Залозная кажа: «Для мяне Час валодае цякучасцю. Сённяшняе пастаянна апынаецца то мінулым, то будучым. Сённяшняе не можа быць працягам, яно вечна выслізгвае. Назва выставы — адна з формаў часу ў англійскай мове: «цяперашняе працягнутае», і гэта мне здалося парадаксальнай гульнёй слоў. У працах зафіксаваны няўстойлівы момант скачку або падзення як спынены момант сучаснасці. Фігуры ўвасоблены ў негатыве, ён вызваляе форму ад плоці, а выява асацыюецца з фатаграфіяй, якая, як нішто іншае, паклікана затрымаць імгненне, што знікае».

Час адчуваюць, але не бачаць, і толькі мастацтву дазволена прапанаваць нам метафару яго фізічнай прысутнасці. Але што такое час? Услед за Святым Аўгусцінам можна адказаць: «Пакуль мяне не пытаюцца, я гэта ведаю. А калі спытаюць, я губляюся». У фільме Андрэя Таркоўскага «Люстэрка» час выяўляе сябе праз запацелую пляму, пакінутую кубкам на паліраванай стальніцы. Пляма павольна знікае на нашых вачах, выклікаючы змяшанае пачуццё турботы і здзіўлення ад праяўленасці перад намі знака часу. У гэтай нагляднасці азначанага імгнення не відаць ні мінулага, ні будучыні — адно толькі цяперашняе, яно доўжыцца для нас як нейкая зона нулявой палярнасці часу, у якой заўсёды закладзены выбар. Дадзенае нам цяперашняе ўяўляецца пазітыўным пасрэднікам, праявіцелем утоенага сэнсу, гэта значыць — усяго нявыяўленага, у туманным негатыве якога хтосьці можа ўбачыць цуд, іншы — бязглуздзіцу, а яшчэ нехта — заканамернасць. У верагоднасць гэтага пагранічнага імгнення цяжка паверыць, але менавіта яно і ёсць сапраўднай сутнасцю нашага жыцця.

Наталля Залозная даследуе ў сваіх працах парадокс спыненага цяперашняга. Тут можна ўзгадаць знакамітую гётаўскую фразу ў перакладзе-інтэрпрэтацыі Барыса Пастарнака: «Мгновенье! О, как прекрасно ты, повремени!», прамоўленую Фаўстам на вяршыні эмацыйнага захаплення жыццём. Ён просіць Мефістофеля працягнуць імгненне як мага больш, затрымаць яго сыход. Але драматызм гэтай гісторыі ў тым, што вымаўленая фраза з'яўляецца кодавым знакам для Мефістофеля перарваць жыццё героя, гэта значыць — знакам смерці Фаўста. Цяперашняе нельга затрымаць, імгненне праходзіць, пакідаючы вечнае пытанне: што значыць для нас гэты момант, дзеля якога можна назаўжды спыніць час жыцця?

У адрозненне ад еўрапейскай цывілізацыі Усход ведаў цану імгненню, вызначаючы яго адчуванне праз паняцце «тут і цяпер». У гэтым стане цяперашняга, якое доўжыцца, мінулага няма ўжо, а будучыні няма яшчэ. Глабалізацыя размыла межы, і цяпер усе мы ў адной лодцы тэхналагічнай цывілізацыі. Сучасны чалавек усё больш давярае дакументальнасці



Скок у пустэчу № 1. Алей. 2014.



Скок у пустэчу № 2. Алей. 2014.





Present Continuous 3. Алей. 2014.

Present Continuous 4. Алей. 2014.

фотакамеры, якая становіцца сінонімам успрымання аб'ектыўнай рэальнасці, фрагментарна ўлоўленай шматлікімі фотаімгненнямі прысутнасці ў ёй чалавека. Колькасць адбіткаў гэтай прысутнасці стварае нейкую тэхнічна фіксаваную неўміручасць, нейкую магчымасць вечнасці. Імгненне як тэхнічная велічыня страчвае сувязь з тонкай матэрыяй гераклітавай ракі часу, губляючы не толькі вектары мінулага і будучыні, але і саму часавую тканіну.

Наталля Залозная паказвае нам формулу новага адчування часу, прадстаўляючы выяву падобнай да фотакадра, фрагмента на негатыўнай плёнцы. Па сваёй прыродзе негатыў заўсёды двухсэнсоўны, але важна памятаць, што ён з'яўляецца адваротным бокам пазітыву, з дапамогай якога праяўляе схаваны ў сабе сэнс, адкрывае нам яго і гэтым азначае нас. Негатыў паўстае тут як вобраз чагосьці забытага, але не страчанага, таго, што з'яўляецца ў асаблівых душэўных станах, цягне да сябе, але цалкам не адкрываецца нам. Негатыў — сінонім памяці, а памяць — сінонім бясконцасці нашага адчування часу, адчування вечнасці. І хоць мы ўжо даўно жывем у свеце лічбавых тэхнік, фатаграфія па-ранейшаму асацыюецца з чароўным момантам працэсу праявы рэальнасці з негатыву ў пазітыў. Гэтае праяўленне рэальнасці на белай фотапаперы супрацьстаіць вобразу знікаючай на нашых вачах плямы ў фільме Таркоўскага. Яно паглыбляе нас у пачуццёвы, ментальны працэс, які ўвасабляе фрагменты як з мінулага, так і будучага, што выяўляецца ў рэальнасці. А значыць — з'яўляецца часткай той рэчаіснасці, якую чалавек звычайна і пазначае простым словам — жыццё.

Здавалася б, іншай рэальнасці мы не ведаем, яна — уяўная, а значыць, мы адсутнічаем у ёй. Але хіба ў нас няма ўспамінаў або чаканняў? Хіба яны не хвалююць нас, не пранікаюць у наш свет тут і цяпер? Усе гэтыя пытанні, звязаныя з парадоксам часу, усплываюць у работах Наталлі Залознай. Шумы і шоргаты негатыву раптам выяўляюцца ў нас увасабленнем яснай рэальнасці, з якой відаць тое, што імгненне таму было нябачным. Гэтак жа паводзіць сябе і наша думка: усплывае ў пазітыве нашай свядомасці з негатыву падсвядомага, знаходзячы выразныя формы яснай фразы, пасля якой нам адкрываецца і мінулае, і будучыня. Знойдзеная Наталляй Залознай мастацкая мова ўяўляе сабой свет прасторавых парываў, памежных, часам люстраных сэнсаў — як негатыў і пазітыў, — адарваных ад азначаемага фрагментамі аповеду мастака. У гэтай сістэме выяўляецца не толькі адмысловая мера прасторы, але і мера часу. Менавіта час губляе тут сваю стыхію звязнага апавядання, сваю гісторыю, якая плаўна цячэ з мінулага ў будучыню па рэчышчы класічнай кампазіцыйнай прасторы, ён правальваецца ва ўладкаваныя мастаком прасторавыя дзіркі, перажывае істотныя мутацыі. Гэтая сістэма мер блізкая да няясных успамінаў, пачуццёвых асацыяцый, бачанняў, сну — і ў пэўным сэнсе да фота- і кінамовы. Мастак прагаворвае свой міфапаэтычны тэкст, падводзячы нас да пэўных парадаксальных сэнсаў, без прыняцця якіх сённяшняе светаадчуванне ўжо немагчымае. Як сыходзіць у раку Часу спатнелая пляма на стальніцы ў Таркоўскага, так і героі Наталлі Залознай то ўцяляснiваюцца, то знікаюць, распушчаюцца ў нябыце, паспяваючы праўраць забыццё і прамовіць нам свае сапраўдныя словы. ■

Літаратурны запіс Алесі Белявец.

Важкія рэчы...

«Фатаграфія»
Выстава Юрыя Васільева
Галерэя «Акадэмія»

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

На адкрыцці выставы, прымеркаванай да 75-годдзя, Юрый Васільеў акрэсліў сваё творчае крэда: «Я адношу сябе да пакалення, якое ў фатаграфіі шанавала непаўторнасць і зачараванне самой фатаграфічнай выявай, якая атрымліваецца з дапамогай святла, лінзы і хіміі, а потым — аксамітнай паверхні срэбнага зерня і матавай барытавай асновы. Я ўсё яшчэ праяўляю стужкі. Усё яшчэ чакаю цуду ў чырвоным святле цёмнага пакоя. Гэты цуд — фатаграфія. Але ёсць ужо і іншы цуд — лічба. І тое, што яна дазваляе рабіць з выявай, захапляе мяне яшчэ больш».

Для юбілейнай выставы аўтар прадставіў працы шырокай часавай адлегласці: ад першага твора, з якога Юрый Васільеў адлічвае сваю прафесійную кар'еру (фотаздымак заняў пачэснае месца на мальберце), да зусім новых. Прынцып адбору быў выразна акрэслены самім майстрам — «работы, у якіх фатаграфія з'яўляецца інструментам творчасці. Яны выкананы ў розныя перыяды і ў розных тэхніках, якімі карыстаецца сучасная фатаграфія, пачынаючы з класічнага чорна-белага ручнога друку і да самых апошніх лічбавых тэхналогій».

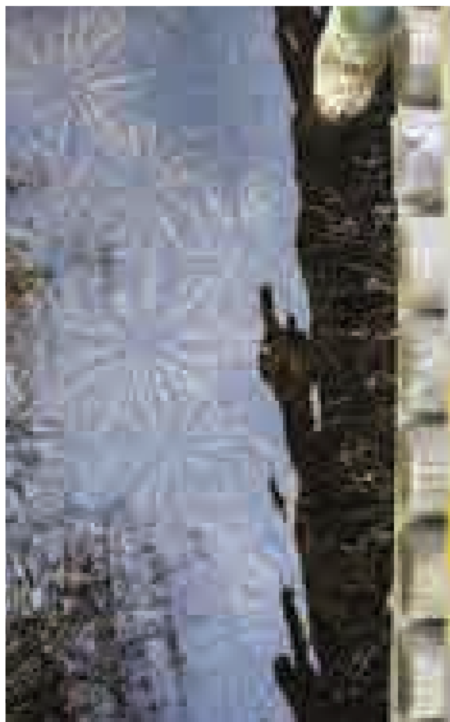
Выстава называлася проста «Фатаграфія». Аўтар талерантны і адкрыты свету, новым магчымасцям, якія прапануе сучасная тэхніка, і новым сродкам. Пры гэтым Юрый Васільеў застаецца патрабавальным да якасці кадра. Кожны здымак — гэта завершаны твор мастацтва, незалежна ад віду выявы: ці гэта эксперыменты фатаграфікі, ці чароўнасць «спыненага моманту», ці лаканічныя знакі краявіду ў апошніх здымках. Яны выверaныя па кампазіцыі, па танальным вырашэнні, па колеравых плямах. Уразіла інсталяцыя з выявай старога дуба. Здымак быў фрагментарна раздрукаваны на паперы рознага фармату, і гэтыя фотакадры, размешчаныя адзін за адным, утваралі перспектыву ў сценах галерэі. Вялізная трохмерная кампазіцыя прыцягвала гледачоў, на яе фоне многія фатаграфаваліся, і аўтар быў надзвычай задаволены. Гульня з прасторай удалася. Мастак вельмі скрупулёзна і адказна яе арганізоўваў, уважліва падбіраў фотаздымкі. Кіраўнік галерэі «Акадэмія» Ірына Персікава заўважыла на адкрыцці, што звычайна, калі аўтар ладзіць юбілейную выставу, ён імкнецца паказаць мноства прац, аднак тут жорсткая патрабавальнасць паспрыяла вельмі адказнаму адбору...

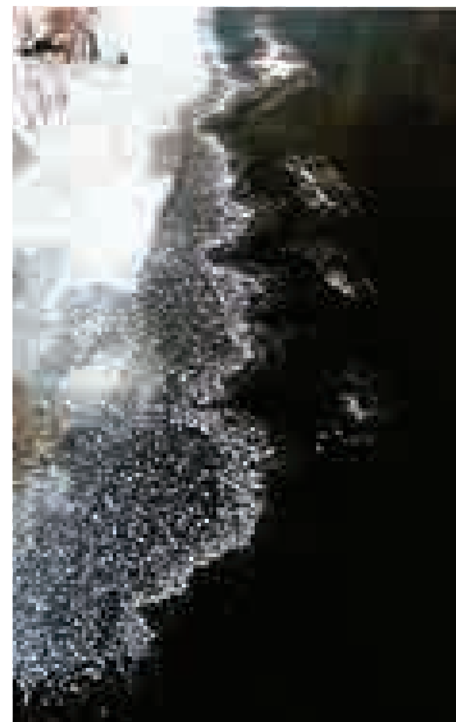
Юрый Васільеў — член фотаклуба «Мінск» з 1965 года, амаль 20 гадоў быў яго старшынёй і мастацкім кіраўніком. Адзін са стваральнікаў і арганізатараў праектаў «Выстаўкі фатаграфікі ў Мінску» (1970—1980-я гады) і «Мінскі форум-98». Аўтар і вядучы тэлеперадач «Фотапанарама» (1972—1977). Ганаровы сябра народнай фотастудыі «Riga» (Рыга), ганаровы сябра Саюза фотамастакоў Літвы (ён шмат зрабіў па папулярызацыі літоўскай фатаграфіі ў Беларусі). У 1992 годзе Юрыю Васільеву было прысвоена званне «Заслужаны работнік культуры Рэспублікі Беларусь». Кіраваў галерэяй «Свет фота». Амаль паўстагоддзя развіцця гэтага мастацтва разгортвалася на яго вачах і пры яго непасрэдным удзеле. А колькі зроблена для даследавання гісторыі фатаграфіі!

Працы Юрыя Васільева дэманструюць старую добрую школу. На здымках — фактура жыцця, яго найбольш красамоўныя моманты. Прырода і назіранні за людзьмі. Ранняя фатаграфія блізкая да пікта-рыялізму (калі добры кадр разумеецца перш за ўсё як увасабленне нечага прыгожага). Нізка «Кіжы» (1972), зробленая пад уплывам эстэтыкі выстаў «Фатаграфікі», — вынік складаных працэсаў друку, мантажу. І цалкам іншы нядаўні цыкл краявідаў «Берагі» — фрагменты краявіду становяцца фармальнымі элементамі эстэцкіх лаканічных кампазіцый. Зачароўваюць мудрасцю і тонкасцю назірання фатаграфіі, прысвечаныя жыццю на хутарах, праз твар і лёс герояў прагледаюцца асобныя гісторыі, рэхам адбіваюцца ў рэштках побыту. «З узростам пачынаю цаніць такую фатаграфію, пад якой можна паставіць дату і час. Эксперыменты адыходзяць на другі план», — прамовіў нядаўна Юрый Васільеў. І тут жа засведчыў адваротнае... Галоўнае — быць чуйным да перамен. ■

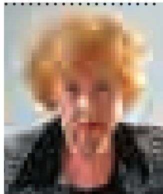
З серыі «Берагі». Лічбавая фатаграфія. 2013.







АКТУАЛІІ



ТАЦЦЯНЫ АРЛОВАЙ

На жаль, айчынны тэатр усё болей адыходзіць ад сучаснага жыцця і актуальных чалавечых праблем. Застаецца нераскрытай прырода акцёрскай творчасці і самі акцёрскія індывідуальнасці. Ці трэба нагадваць пра тое, што сцэнічнае мастацтва хуткаплыннае, эфемернае, залежнае ад розных густаў і занадта імклівa адыходзіць у небыццё. Думаю, варта звярнуць больш пільную ўвагу на тых, можна сказаць, святых людзей, якія працягваюць ставіць, афармляць спектаклі і іграць у іх.

Крыўдна, што слава эстрадных спевакоў з вельмі абмежаванымі музычнымі магчымасцямі з кожным днём вырастае да гіганцкіх маштабаў. Іх сціплыя вопыты застаюцца ў запісах, самі яны вядуць шыкоўны лад жыцця, узбагачаюцца і не сыходзяць са старонак глянцавых часопісаў са сваімі магчымасцямі, уборамі і сабачкамі. У той жа час людзі тэатра застаюцца ў ценю, жывуць не толькі сціпла, але часта і бедна.

Магчыма, не лішнім будзе ўспомніць пра такія тэатральныя святы, як бенефіс. Цудоўная нагода для таго, каб паказаць артыста ў лепшым выглядзе, даць яму цікавую ролю і ўслаўляць цягам года на тэлебачанні, радыё і ў прэсе.

У тэатры акцёр размаўляе з публікай пра набалелае і безумоўна ведае пра жыццё больш, чым звычайны абывацель. Шкада, мы пачынаем спазнаваць пра чалавека штосьці важнае і патаемнае толькі пасля таго, як ён сыходзіць у свет іншы. Дый усё ягонае жыццё, думкі і пачуцці аказваюцца напоўненымі глыбокім сэнсам, міма якога мы прайшлі, таму што ніхто не называў яго «зоркай». Балюча і крыўдна.

Хочацца, каб не галівудскія знакамітасці з чырвонай дарожкі, не расійскія акцёры (усе спрэс народныя і ўзнагароджаныя), а нашы беларускія артысты былі добра вядомыя свайму народу. Яны ствараюць для нас цэлы свет, і мы ўваходзім у яго са смехам і слязьмі, устаем напрыканцы спектакля ў знак удзячнасці. Яны заслугоўваюць шчырай пахвалы за штовячэрняе спальванне нервовых клетак і радасць, якую мы выносім з сабой. Падумайце, гэтых людзей зусім не шмат. Яны публічныя паводле прафесіі і незаўважныя ў побыце. Ім — павага. ■

СКРЫПТАГРАМА



КАНСТАНЦІНА СЕЛІХАНАВА

«Няміга-17». Мінуў час, але сіла і магія гэтага мастацкага аб'яднання ўсё яшчэ ўздзейнічаюць на нас. Выставы былых сяброў «Нямігі» Галіны Гаравой і Тамары Сакаловай сталі самымі яркімі падзеямі апошняга месяца. Іх творы працягваюць трывожыць уяўленне і мацаваць веру ў пераемнасць традыцый авангарда XX стагоддзя. Галіна Гаравая сышла ад нас у 2011 годзе, а Тамара Сакалова па-ранейшаму шукае новыя формы, упарта рухаецца супраць руціннасці і канфармізму, якія існуюць у беларускім мастацтве.

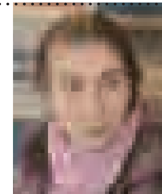
Тое, што два праекты гэтых мастачак існуюць паралельна, простае супадзенне. Аднак — паказальнае. Дастаткова аднаго погляду, каб зразумець кантраст двух экспазіцый у Палацы мастацтва. Аазіс выставы, прысвечанай памяці Галіны Гаравой, у рамках праекта «Беларуская скульптура. XXI стагоддзе» — пераканальна выратавальны. І форма, і колер у Гаравой падначалены пошуку метамовы, зразумелай кожнаму. У гэтым кантэксце вялікая выстава сучасных скульптараў успрымаецца толькі невыразным рэхам гэтай мовы.

Гаравая пражыла цудоўнае жыццё ў мастацтве. Даказала: няма такіх абставін, што могуць зламаць творцу, зрабіць яго часткай сістэмы.

Выстава Тамары Сакаловай у Музеі-майстэрні Заіра Азгура працягнула традыцыю экспанавання ў прасторах, засвоеных іншымі артэфактамі. Чароўнасць «музея эпохі» надзвычай прыцягальная, ды мастачка цудоўным чынам зайшла на яго тэрыторыю і стала паўнапраўным удзельнікам.

Дакладная экспазіцыя, выдатныя работы. Не перастае здзіўляць чысціня і яснасць форм у творах Тамары Сакаловай, уражвае атмасфера, якой спрыяе прадуманае асвятленне. Для прац быў спецыяльна сканструяваны подыум. Гук трэба згадаць асобна. Вібрацыя хаосу-шуму, урыўкі міфічнага антракту, які пагружае гледача ў асаблівы стан засяроджанасці. Гэтае гучанне пераканальна звязала розныя сістэмы мыслення. Уласна, і сама назва выставы «Адны такія, іншыя такія» пацвярджае жаданне аўтара выявіць новую якасць сваіх работ, размясціўшы іх у кантэксце музея класіка сацрэалізму. ■

ВАРЫЯЦЫІ



НАДЗЕІ БУНЦЭВІЧ

Існуе выраз: была б зала, а канцэрты знойдуцца! А калі наадварот? Артысты — ёсць, а зала — ці знойдзецца? Справа ж не ў сярэднеарыфметычных сцэнічных пляцоўках, а ў канкрэтных памяшканнях, шматлікіх і розных. Неабходна, каб яны адпавядалі той ці іншай імпрэзе. Мелі неблагую акустыку. І для выканаўцаў, і для слухачоў усё больш важнай аказваецца атмасфера. Навукоўцы ўжываюць тэрмін «фонасфера», значна шырэйшы за музыку ў тэатры і кіно. Псіхолагі гавораць пра рознае ўздзеянне музыкі на чалавека, напрыклад, пры поўным асвятленні і ў прыцемках. А як уплываюць, ажно да хваробаў, самі памеры памяшкання!

На Захадзе цягам некалькіх дзесяцігоддзяў вядуцца эксперыменты з гукавай прасторай. Слухачоў могуць змяшчаць у цэнтр залы, музыкантаў — па перыметры ці акружнасці, на розных узроўнях. У нас жа кожная такая спроба звычайна выклікае напружанне з боку адміністрацыі: маўляў, не дазволена! Ды і як перасунуць тыя ж крэслы, калі яны прыкручаны да падлогі? Тэатр у гэтым плане значна апярэджвае музыкантаў — найперш дзякуючы фестывальнаму руху. Там ужо пачаліся эксперыменты: мяняюць месцамі сцэну і залу, абжываюць непрыстасаваныя памяшканні. Але невыпадкова мастацкі кіраўнік Міжнароднага фестывалю тэатраў лялек, галоўны рэжысёр сталічнага лялечнага Аляксей Ляляўскі марыць пра распаўсюджаныя ў Еўропе так званыя сімультанныя сцэны, якія ў залежнасці ад патрэбы могуць трансфармавацца з вялікай у маленькую і назад, бо галоўнае — індывідуальны падыход.

Мы ж ніяк не развітаемся з савецкім атавізмам: людзі — каб запоўніць будынак. А ці ўтульна ім там будзе, ці адпавядаюць умовы памяшкання творчым памкненням — другаснае. Будынак — сапраўды істотнае. Але справа не адно ў сценах, а ва ўнутраным начынні. Апошнім часам, калі ўсё шырэй разгортваюцца разнастайныя рамонтныя, рэстаўрацыйныя працы, ахопліваючы не толькі помнікі даўніны, але і проста занядбаныя памяшканні, трэба, пэўна, прадугледжваць варыятыўнасць у змяшчэнні прадметаў унутранага інтэр'ера. І — галоўнае — добрую акустыку. ■

НА КАНТРАСТАХ

Завяршылі працу «Avante-gARTe» ў выставачным павільёне на праспекце Пераможцаў, «Алфавіт» у Карціннай галерэі імя Гаўрылы Вашчанкі ў Гомелі, «Беларуская скульптура: XXI» у Палацы мастацтва. Мы звярнуліся да мастакоў, работы якіх прымалі ўдзел у некалькіх выставах адначасова, з просьбай ацаніць куратарскую працу і прэзентацыю іх твораў. Падрабязныя аналітычныя артыкулы, прысвечаныя экспазіцыям, — у наступных нумарах «Мастацтва».

Канстанцін Селіханаў,
праект «Кропка агляду» і аб'ект «Чарга» («Avante-gARTe»), серыя «Важныя словы» з праекта «Логасы» і аб'ект «Чарга» («Алфавіт»), серыя скульптурных партрэтаў «Раўнавага» («Беларуская скульптура: XXI»):
— Пачну з добрага: на выставе «Алфавіт» выдатны, удумлівы падбор прац. Гэта экспазіцыя, арганізацыяй якой займаліся аднадумцы. Калі куратар — твой калега, з ім працаваць прасцей. Ён разумее, пра што ідзе размова. Так было з Міхаілам Гуліным — куратарам гэтай выставы. Ды і ўся куратарская група вельмі годная.

Што тычыцца «Avante-gARTe»: да гэтай выставы ёсць вялікія пытанні. Я ўсё разумею: не хапіла часу, не было адбору, куратары бралі тое, што было пад рукой. Відавочнае імкненне раздаць кожнай сястрыцы па завушніцы. Не забыцца ні на Акадэмію мастацтваў, ні на Саюз дызайнераў, ні на Паўку Карчагіна з Аляксандрам Матросавым. Поўнае несумяшчэнне сэнсаў і стыляў. У гэтым павільёне ўвогуле нельга праводзіць ніякія выставы выяўленчага мастацтва, асабліва авангарду. Існуе вялікая праблема са святлом: мая праца «Кропка агляду» літаральна загінула, усе рэльефы — толькі бледныя цені таго, як гэта павінна было выглядаць...

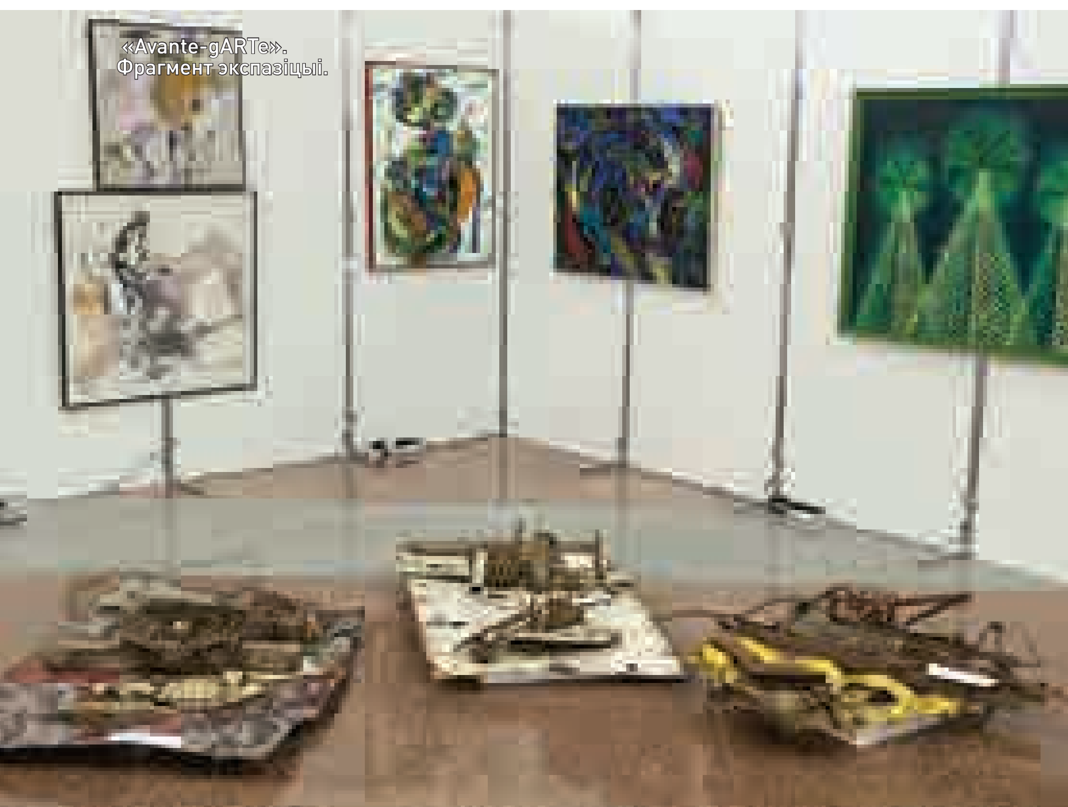
Удзелам у выставе «Беларуская скульптура: XXI» задаволены. Куратары ад пачатку ведалі, якія працы я буду выстаўляць, і зрабілі так, каб у экспазіцыі яны не «рассыпаліся». Прэтэнзіі тычацца хутчэй якасці асобных твораў, а не куратарскай работы.

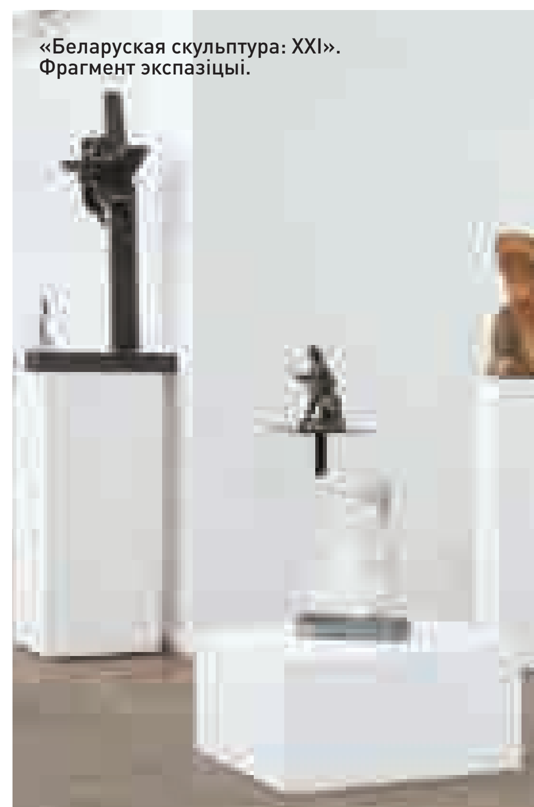
Аляксандр Некрашэвіч,
жывапіс «Дыскатэка» («Avante-gARTe»), «Фотаробат» («Алфавіт»):
— Усё добра, у мяне ніякіх прэтэнзій да куратараў абедзвюх выстаў няма.

Васіль Васільеў,
арт-аб'ект «Вежа пабітага гарлача» («Avante-gARTe»), «Віцебскае барока» («Дзесяць стагоддзяў мастацтва Беларусі»):
— Экспазіцыю Віцебскай вобласці на «Avante-gARTe» рабіў самастойна, выстаўляў працы маіх калег і лічу, што атрымалася нядрэнна. Мая «Вежа» ўладкавана ў экспазіцыі добра, не «зацёртая» сярод іншых прац. Яшчэ адзін мой твор — «Віцебскае барока» — экспанаваўся на выставе «Дзесяць стагоддзяў мастацтва Беларусі», і хоць быў прадстаўлены не зусім належным чынам (на вежу не былі павешаны кольцы, а проста зачэплены на кручкі) — гэта дробязі. Галоўнае — праца ўдзельнічала ў такой экспазіцыі! Увогуле магу сказаць: паболей бы ў нашай краіне праводзілася чэмпіянатаў свету — вялікія мерапрыемствы дапамагаюць узварушыцца. І мастакі, і куратары прачнуліся. Зразумела, ёсць крытычныя заўвагі, мы яшчэ шмат чаго не ўмеем, але калі б выставы пастаянна праводзіліся ў такіх колькасцях і маштабах — маглі б многаму навучыцца.

Сяргей Грыневіч,
жывапіс «Без назвы» («Avante-gARTe»), «Кастынг» («Алфавіт»):
— Задачай выставы «Алфавіт» было паказаць усе медыя, якімі аперыруе сучаснае мастацтва, правесці своеасаблівы лікбез, таму фрагментарнасць гэтай экспазіцыі апраўдана. А вось наконт экспазіцыі «Avante-gARTe»... Самі арганізатары прызнаваліся мне, што «тусавалі» мой твор туды-сюды, а ён ніяк не «садзіўся». Ды і вывешваць жывапіс на знешні перыметр не ёсць добра. І ўвогуле, што казаць пра няўдалае размяшчэнне адной работы, калі ўся выстава не ўдалася. Хоць яна і лепш, чым мінулае Трыенале сучаснага мастацтва. Прастору павільёна трэба было вырашаць канцэптуальна, асобныя праекты разглядаць як экспанаты. А калі ўжо падыходзіць з пазіцыі, што гэта выстава — збор розных праектаў, то трэба было будаваць для іх асобныя боксы, каб гэтыя праекты не камунікавалі між сабой, не працавалі разам у візуальным сэнсе. У кожным боксе быў бы свой настрой. Так звычайна і робіцца на ўсіх арт-кірмашах. А на «Avante-gARTe» добрыя праекты «згубіліся» і перашкодзілі адно аднаму. У выніку атрымалася выстава дасягненняў артыстычнай гаспадаркі. У нас арганізатары экспазіцый заўсёды прытрымліваюцца прынцыпу нікога не пакрыўдзіць. Таму патрэбны абсалютна незалежны куратар, магчыма — замежны, такі сабе гуляючы трэнер, які пры пагрозе быць пабітым спакойна вернецца ў сваю краіну.

Павел Вайніцкі,
арт-аб'екты «Аўтапартрэт з птушкай» («Avante-gARTe»), «Афра» («Беларуская скульптура: XXI»):
— На ўвогуле цікавай выставе «Avante-gARTe» мне не спадабалася, што мая пра-


«Avante-gARTe». Фрагмент экспазіцыі.


«Беларуская скульптура: XXI». Фрагмент экспазіцыі.

ца была проста выцягнута з запаснікаў Музея сучаснага выяўленчага мастацтва. З яе змахнулі пыл — і на гэтым усё. Унутры галавы-клеткі павінна сядзець жывая птушка, для якой былі адмыслова падрыхтаваны паілка і кармушка. Але птушкі не было. А без птушкі — гэта толькі палова твора, пустая абалонка. Не жывая праца, а пасіўны аб'ект з дроту. Падаць аб'ект належным чынам таксама не атрымалася, бо забыліся прыбраць паілку і кармушку, якія папросту валяліся на дне клеткі. Што да экспазіцыі ў цэлым, то якой бы яна ні была — яе куратары маюць права на свой падыход, значыць, так яны бачаць...

Пра выставу ў Палацы мастацтва, дзе я ўдзельнічаю са шкляным партрэтам, нічога дрэннага не скажу — радуе, што секцыя скульптуры Саюза мастакоў сабралася і выставіла свае працы. Было б, канешне, добра пабачыць тут больш твораў мастакоў з рэгіёнаў, але ў цэлым экспазіцыя адлюстроўвае сённяшнюю сітуацыю ў беларускай скульптуры.

Я сам як куратар намагаюся сваю працу рабіць сумленна, усведамляючы, што выстава — гэта інструмент для дасягнення нейкіх вызначаных мэт. І задача куратара — «завострыць» яго, зрабіць максімальна эфектыўным. Калі выстава як інструмент апынаецца тупой і нерабочай, гэта засмучае.

Сяргей Ждановіч,
фотапраект «INCERTUM» («Avante-gARTe», «Алфавіт»):
— На выставе «Алфавіт» заўважная куратарская праца, удумлівы падбор твораў. Экспазіцыя выбудавана тэматычна. Зала сучаснай фатаграфіі выглядае дастаткова збалансаванай. Маю інсталяцыю манціравалі апошняй, яна павінна была арганізаваць цэнтр залы. Атрымалася цэльна і прыгожа.

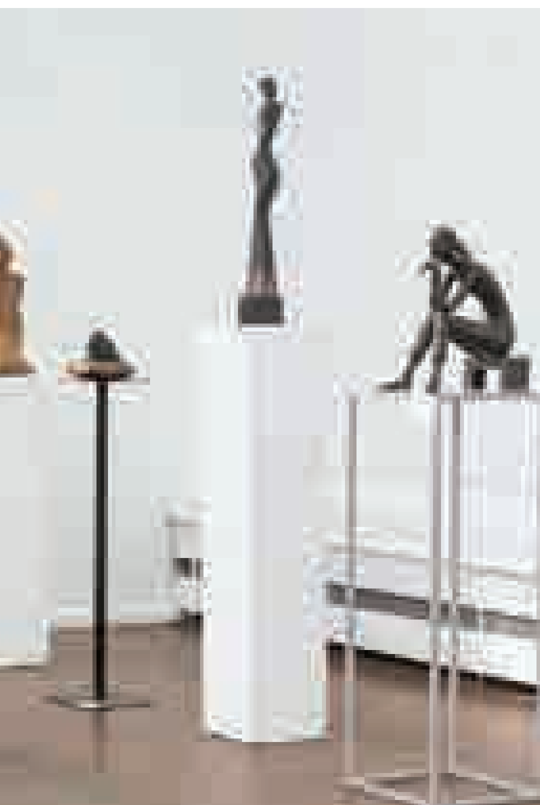
На «Avante-gARTe» прастору трэба было абыграць, адшукаць нейкі ход, бо яна працавала ў мінус экспазіцыі. Магчыма, можна было размежаваць залы стэндамі, закрыць іх тканінай або сеткай. Але складаная экспазіцыйная прастора — гэта толькі палова бяды.

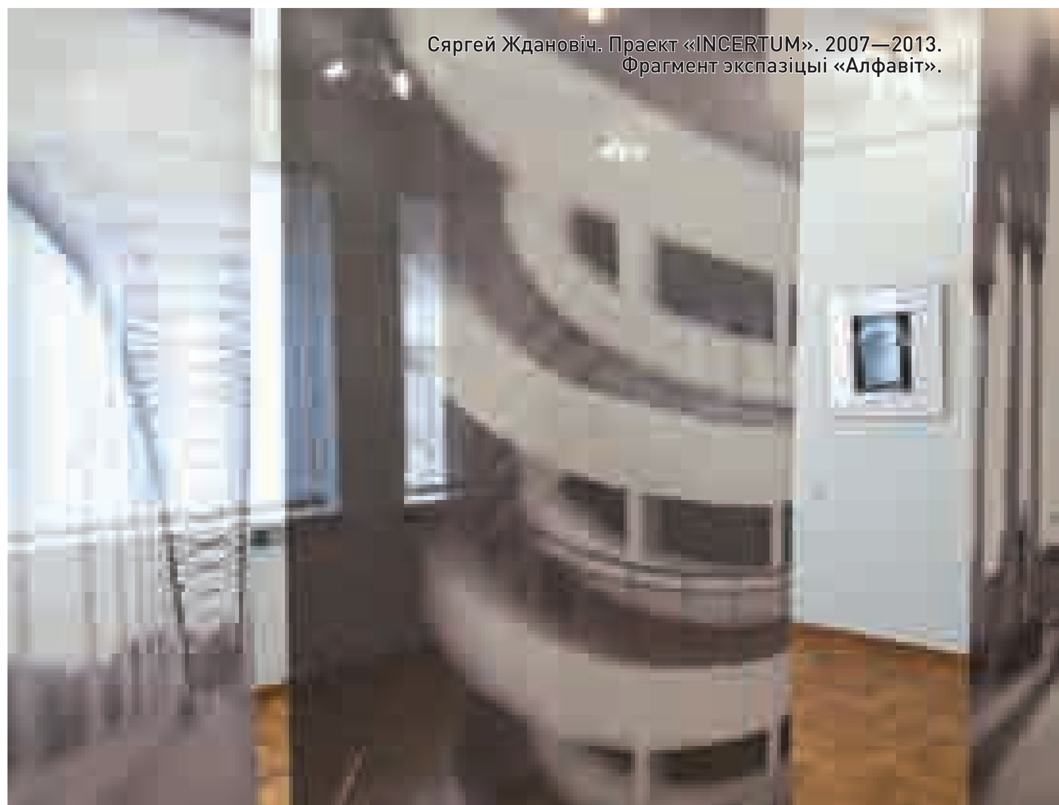
Фотавыявы былі перамяшаны з творамі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і дызайнерскімі працамі. Пацярпелі і агульны від экспазіцыі, і ўспрыманне фатаграфіі. Крыўдна, бо для фатаграфічнага праекта вельмі старанна адбіралі аўтараў і працы, каб усе яны былі ў адным ключы і ўзаемадапаўнялі адно аднаго. Але асобнай залы ці павільёна для фота выдзелена не было, даваялося шукаць альтэрнатывы. У выніку фатаграфіі размяшчаліся побач у скразным праходзе. Можна было атрымаць уяўленне пра работы, але калектыўнае аўтарскае выказванне апынулася незавершаным, экспазіцыйная прастора не «спрацавала».

І ўсё ж такія выставы — гэта добрая практыка, вопыт для мастакоў і куратараў. Трэба вучыцца на памылках, многае пралічваць загадзя і наступным разам рабіць экспазіцыю больш пісьменна.

Антаніна Слабодчыкава,
арт-аб'ект з праекта «Яно тут» («Avante-gARTe»), інсталяцыя «Black job», серыя калажаў «Чорныя плямы» («Алфавіт»):
— Для мяне экспанаванне ў праекце «Avante-gARTe» мела даследчы характар — паназіраць знутры за працэсам працы такіх структур, як Цэнтр сучасных мастацтваў і Музей сучаснага выяўленчага мастацтва: якім чынам даходзіць інфармацыя да мастакоў, як адбываецца адбор твораў, як вядзецца кураторская дзейнасць і — самае важнае, на мой погляд, пытанне — фінансаванне такіх праектаў, якія магчымасці ў іх даюцца мастаку. Як паказала практыка, гэта самае галоўнае пытанне застаецца адкрытым: напрыклад, для экспанавання маёй працы «Яно тут» меркавалася адмысловая прастора з неабходным асвятленнем, створаным спецыяльна для яе. У рэальнасці атрымалася ўсё інакш і мой аб'ект выстаўляўся звычайна — на фоне некалькіх шчытоў. У выніку страцілася галоўная ідэя маёй канцэпцыі. Праца ўжо не стварала таго ўражання, якое задумвалася першапачаткова. Шчыты, як мне падаецца, катэгарычна не падыходзяць для мастацкіх экспазіцый. Далей, мяне здзівіла, як былі выстаўлены работы нашых першакласных мастакоў — некаторыя працы з фондаў МСМ экспанаваліся зусім не так, як прадугледжвалі аўтары. Выстава пакінула вельмі шмат пытанняў. Са станоўчых момантаў адзначу наяўнасць каталога, удзел у выставе не толькі сталічных, але і рэгіянальных мастакоў, ініцыятывы вакол «Avante-gARTe» — дыскусіі, прагляды фільмаў, «круглыя сталы»... Але гэтага мала. Бо такія маштабныя дзяржпраекты патрабуюць максімальна прафесійнага куратарскага ўзроўню, больш сур'ёзнай фінансавай падтрымкі.

У «Алфавіце» зусім іншы падыход да працы над выставай. Калі куратар задае пэўныя вектары праекту, звязаныя з меркаванымі прасторавымі ўмовамі, публікай і г.д., — і на аснове гэтага ствараецца канцэптуальная форма. Ідзе сумесная праца куратараў і мастакоў, і, як правіла, куратар пакідае за сабой права прыняцця канчатковага рашэння ў экспазіцыйных пытаннях. У першую чаргу мэта «Алфавіта» — знаёмства гледача з сучасным беларускім мастацтвам. І важна, што выстава працавала не ў сталіцы. У гэтай экспазіцыі прадстаўлены відэапрацы групы «Бергамот» і Ганны Сакаловай, творы Ігара Цішына, аб'екты, відэадакументацыі акцыянізму...■





Сяргей Ждановіч. Праект «INCERTUM». 2007—2013.
Фрагмент экспазіцыі «Алфавіт».

Каханне і смерць

Фестываль еўрапейскага кіно ў Мінску

ЛІНА МЯДЗВЕДЗЕВА

Сёлетні фэст быў прысвечаны не толькі Дню Еўропы, але і 100-годдзю з пачатку Першай сусветнай вайны. «Падзеі, якія стварылі Еўропу» — такі падзагаловак арганізатары далі кінематаграфічнаму тыдню. Гэтыя падзеі сапраўды маштабныя і доўгатэрміновыя — Першая і Другая сусветныя войны, «халодная» вайна. Там, дзе стваралася Еўропа, змагаліся, паміралі і выжывалі людзі. Асобы неслі ўласны сусвет у ахвяру сусвету без іх, пасля іх. Асобы, якія мелі надзеі, жаданні, каханне, сутыкаліся з геапалітычнай неабходнасцю не мець нічога з гэтага, бо жыццё без ідэалаў мае меншую вартасць, чым смерць у барацьбе за іх.

Аднак людзі розныя — і ідэалы ў іх розныя. Нехта здольны аддаць жыццё за манарха, нехта — за шчасце грамадства, нехта — за любімага чалавека. Толькі гісторыя не пытае іх — «На што ты гатовы?», гісторыя ўтвараецца, моўчкі кормячыся іх плоццю і крывёю.

Канфлікт паміж стыхіяй грамадскіх падзей і асабістым часта вырашаецца з акцэнтам на тое, што герой, які змагаецца са знешнімі абставінамі, — станоўчы. Чорна-белы фільм Яна Труэля «Апошні прысуд» раскрывае гэты канфлікт праз піравы перамогі безыдэйнага антыфашыста, журналіста Торгвальда Сегерстэдта.

У палітычна афарбаваных дэкарацыях пачатку Другой сусветнай вайны, у якой Швецыя не ўдзельнічала, дзеянне адбываецца зусім не палітычнае. Большую частку двухгадзіннага фільма займаюць асабістыя адносіны галоўнага героя з жанчынамі, якіх ён не кахае. Ён здраджвае ў адказ на пачуцці жанчын, якім смерць адказвае ўзаемнасцю больш, чым той, каму яны гатовыя ахвяраваць жыццё. Тым часам журналіст змагаецца супраць фашызму з дапамогай вялікага арсенала пустых, пафасных, бязважкіх фраз. З усёй раз'юшанасцю пакрыўджанага чалавека ён змагаецца з арміяй фантомаў, якіх выдумаў сам, — кампенсацыя за тое, што яго не зрабілі міністрам замежных спраў. На папяровым кані і з ордэнамі ён сустракае свой юбілей, але без рэальных вынікаў, што засталіся б цаглінкамі гісторыі. Бездапаможнасць, калі навокал людзі, гатовыя дапамагчы, адзінота, калі ён — сярод тых, хто пяшчотна яго кахае, бяссілле, калі ён кантактуе з тымі, хто мае ўладу, — вось сапраўдная трагедыя гэтага чалавека. Ці мяняецца герой падчас фільма? Так, змена — у яго смерці. Вакуум і Нішто, уяўныя ў прасторы жыцця, пакуль яшчэ ёсць магчымасць нешта змяніць, становяцца рэальнасцю ў смерці, рэальнасцю нябыту. Знайшоўшы смерць, журналіст нарэшце знайшоў сябе і ўласнае сапраўднае каханне — роўнасць з тымі, хто кахаў яго і памёр.

У апошнія дні Першай сусветнай сербскі ваеннапалонны сустракае жонку каменданта балгарскага горада. Фільм «Выкрадальнік персікаў» — пра моцнае, сапраўднае і ўзаемнае каханне. Як людзям трэба дыхаць і есці, каб не памерці, таксама неабходна кахаць, каб жыць, — сцвярджае рэжысёр Выла Радзеў. Калі мы кахаем — мы бачым неба, аблокі, адчуваем пах вуліцы пасля дажджу і персікаў пад сонцам, чуем гук узмаху галубіных крылаў. Несвабода — гэта колькасць дзвярэй, якія трэба адчыніць, каб апынуцца побач з каханым. Свабода — гэта магчымасць дакранацца да таго, хто адчувае дотык і без дакранання.

Паэтычны і адначасова рэалістычны фільм пра тое, як ваеннапалонны афіцэр сустрэў каханне ў чужым садзе, дзе скраў некалькі персікаў. Абставіны — вайна, муж каханай, палон — не маюць значэння, гэта проста эпізадычныя, неістотныя дэталі, якія толькі дэкарыруюць гісторыю пачуццяў. Аўтар вырашыў не пакідаць каханню шансаў стаць нешчаслівым і скончыў гісторыю менавіта смерцю. Гэты фільм не пра гістарычную падзею, якая стварыла Еўропу, а пра тое, што адбываецца па-за часам — таму галоўны герой у апошнія дні вайны памірае не ад кулі ворага, а выпадкова. Войны, смерць і разбурэнне мінаюць, а каханне застаецца, пакуль чалавецтва, чалавечнасць і мастацтва не знікнуць канчаткова.

«Халодная» вайна стала барацьбой інтэлектаў, але яе поле не з'яўляецца проста метафізічным — і тут пралілося мора крыві. «Шпіён, выйдзі вон» Томаса Альфрэдсана — пра брытанскую разведку, якая існавала на ўскраіне, паміж полюсамі дзвюх звышдзяржаў. Можа, менавіта таму брытанскія шпіёны мелі права на памылку. А галоўная памылка шпіёна — асабістае.

Ад Джорджа Смайлі, разведчыка ў адстаўцы, сышла жонка. Агент, якога адправілі завербаваць савецкага гандлёвага прадстаўніка, закахаўся ў савецкую агентку. Яна, у сваю чаргу, ведала імя «крата» (падсаднога) у брытанскай разведцы. Яшчэ адзін агент ведаў, хто з'яўляецца «кратом», але не здаў яго, бо кахаў. Хітра пабудаваная савецкай разведкай схема ўкаранення «крата» абапіралася на чалавечыя слабасці тых, хто працуе ў гэтай структуры. Хіба ёсць іншыя спосабы весці інтрыгі, калі не выкарыстанне болевых кропак? Але і тут можна ашукацца. Інтрыган выдае сябе праз псіхалагічны почырк эксплуатацыі асабістага. «Крот» знойдзены, Смайлі прызначаны кіраўніком выведкі. Савецкая агентка расстраляная, агент, які раней за ўсіх даведаўся, хто «крот», — забівае здрадніка. Скандал прадухілены, ёсць ахвяры. Гэтыя падзеі не вырашылі ніякіх праблем паміж дзяржавамі, не зрабілі жыццё грамадзян лепш. Невядомая вайна без магіл, у якой дзейнічаюць невядомыя салдаты, робіцца гісторыяй бессэнсоўнага назірання за асабістым жыццём разведчыкаў.

Тэма мяжы для беларускага гледача да болю знаёмая, але, з іншага боку, успрымаецца як дадзенасць. Лаўры Торхёнен распавёў, як стваралася мяжа паміж Фінляндыяй і Савецкай Расіяй у 1918 годзе. «Мяжа 1918» — пра няпросты шлях трансфармацыі дыпламатычных дамоўленасцей у калючы дрот. Капітану фон Мунку накіраванне на мяжу падаецца кар'ернай няўдачай: глыбокая правінцыя, дзе няма кваліфікаваных кадраў. Сакратарка — мясцовая настаўніца, з якой капітан быў знаёмы ў часы вучобы і, вядома, закаханы. Дома настаўніца хавае «чырвонага» цяжка параненага камандзіра. Мяжа паміж ідэалогіямі — «белымі» і «чырвонымі» — такая ж слабая і нявызначаная,



«Выкрадальнік персікаў».
Рэжысёр Выла Радзеў. Балгарыя. 1964.

як і пагранзастава. Простыя жыхары не зважаюць на тое, што брат жыве ў іншай краіне, а гарбата з крамы ў суседняй вёсцы — гэта кантрабанда. Перадваеннае становішча і пачатак вайны, пра якую капітан Мунк са здзіўленнем даведваецца ў фінале фільма, вымушае вешаць на кожнага ярлык — нацыянальнасць. Прыналежнасць да «нацыянальнасці» чамусьці пазбаўляе чалавека права перамяшчацца, жыць, мець кантакты з роднымі. І сам Мунк мае ўладу вызначыць мігрантам «правільнага» ці «няправільнага» — для гэтага ён выкарыстоўвае родную мову. Фінскае «так» — «кюля» — не зможа прамовіць той, чыя родная мова руская ці яўрэйская.

На ярлыках умацаванне мяжы не спыняецца — капітан пашырае ўладу на ча-


«Дзённікі Оды». Рэжысёр Крыс Краўс. Германія — Аўстрыя — Эстонія. 2010.


«Шпіён, выйдзі вон». Рэжысёр Томас Альфрэдсан. Вялікабрытанія — Францыя — Германія. 2011.


«Апошні прысуд». Рэжысёр Ян Труэль. Швецыя — Нарвегія. 2012.

лавечае жыццё. Не толькі ён — абставіны, усемагутны кіроўца нашага лёсу, падносяць запалку да драўлянага дома і спускаюць курок вінтоўкі. Можна не падпарадкавацца камандзіру, схаваць загад аб расстрэле, але тады апынешся на супрацьлеглым баку. Смерць каханай так уздзейнічае на Мунка, што ён адмаўляецца ад павышэння. А вярнуўшыся ў сталіцу, сыходзіць у навуку: хоць яна і абыякавая да чалавека, ды не дае загадаў забіваць.

Самы паэтычны фільм фестывалю — «Дзённікі Оды» Крыса Краўса. 1914 год. Пасля смерці маці дзяўчынка пераязджае з Берліна да бацькі, садыста-анатаміста, які з новай сям'ёй жыве ў Эстоніі. Дом стаіць ў вадзе возера, над ім шматкроп'ямі лётаюць птушкі. Побач з домам, акрамя гаспадарчых будынкаў, — лесапілка-лабараторыя, дзе былы прафесар захоўвае сваю калекцыю анатамічных цікавостак — заспіртаваныя вушы злачынцаў, адпаліраваныя чэрапы анархістаў. Смерць ужо была тут, нават без рускіх вайскоўцаў, раскватараваных у маёнтку. Смерць з сабою вязе і Ода — труп маці для пахавання. Занадта шмат смерці, каб не стаць паэткай.

Але не! Адна толькі смерць навокал зрабіла б з яе лекара. Для нараджэння вершаў патрэбна яшчэ і каханне. Яно прыходзіць... да параненага анархіста. Ода прыносіць яму курыцу і зашывае кулявое раненне, Шнапс вучыць яе распавядаць гісторыі і чытае вершы Брэхта. Яны гуляюць у шахматы на паддашшы лабараторыі. Яны хаваюцца ад сям'і анатаміста і рускіх вайскоўцаў. Толькі гэта каханне з будучыні, якой не будзе ніколі. Лёс анархіста — памерці, лёс дзяўчынкі — стаць паэткай. Смерць рыфмуецца з паэзіяй. Прыгажосць свету нічога не значыла б для нас, калі б паміранне не было нечаканасцю. Ода вызваліла сваё жыццё ад той анатамічнай штодзённасці смерці, якую рыхтаваў ёй бацька, і стала паэткай — ёй было што расказаць і пра смерць, і пра каханне.

Фестывальны тыдзень аказаўся вельмі насычаным і распавёў гледачу пра блізкую Еўропу. У кожным з фільмаў праграмы па-майстэрску пададзены гістарычныя катастрофы і мастацтва заставацца сабой. Эпохі мінаюць, а чалавек застаецца, людзі ўвогуле, якіх аб'ядноўвае аднолькавая прага да жыцця, дабрыні і кахання. ■

Гульні па правілах

«О спорт, ты — мір!»
Нацыянальны мастацкі музей
«Арэна — Беларт»
Палац мастацтва

АЛЕНА КАВАЛЕНКА

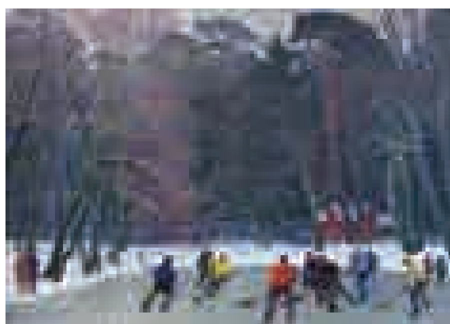
Напярэдадні Чэмпіянату свету па хакеі ў Мінску адкрылася некалькі розных па характары экспазіцый, якія засяродзіліся на спартыўнай тэматыцы.

«О спорт, ты — мір!» — заключная фраза «Оды спорту» П'ера дэ Кубертэна, чыя ідэя аб'яднаць спорт і мастацтва стала адным з асноўных прынцыпаў алімпійскага руху. Аднайменная выстава, якую ўмоўна можна назваць гістарычнай, была сабрана з 33 твораў жывапісу, графікі і скульптуры, створаных пераважна ў савецкі перыяд, што захоўваюцца ў музейных фондах НММ.

Савецкае мастацтва актыўна ўдзельнічала ў прапагандзе спорту і масавай фізкультуры, разам яны гартавалі гарманічных целам і духам грамадзян Краіны Саветаў, гатовых да працы і абароны. Так, у 1963 годзе Саюз мастакоў СССР і Саюз спартыўных таварыстваў і арганізацый СССР правялі першую Усесаюзную выставу «Фізічная культура і спорт у выяўленчым мастацтве», а ў наступныя гады адбыліся яшчэ тры Усесаюзныя і вялікая колькасць рэспубліканскіх выстаў. Агульная тэма і настрой экспазіцыі «О спорт, ты — мір!» нібы на машыне часу вяртаюць нас у эпоху, калі мастакі захапляліся радасцю руху і апявалі прыгажосць спартыўнага цела. Выстава была падзелена на пяць тэматычных блокаў. «Стоп-кадр» — дынамічныя і імклівыя творы арыгінальнай і тыражнай графікі. У працах Сяргея Волкава, Віктара Ждана, Яўгена Куліка, Анатоля Волкава — спыненыя моманты барацьбы, напалу страсцей, напругі, перамогі і паразы. Партрэты людзей, якія ўвайшлі ў гісторыю спорту, змясціліся пад шыльдай «Глядзіце, хто прыйшоў», а скульптурныя кампазіцыі Аляксандра Фінскага і Уладзіміра Булыгі ў вуглах вельмі невялікай пераходнай галерэі НММ былі немудрагеліста аб'яднаны пад назвай «Вуглавыя». Блокі «Зімнія забавы» і «Летнія радасці» складаюцца з жывапісных палотнаў Мікалая Селешчука, Сяргея Каткова, Фёдара Бараноўскага, Ігара Уласава, Аляксандра Кішчанкі, прысвечаных сезонным відам спорту і варыянтам актыўнага баўлення часу ў выходныя зімой і летам. Загалоўным творам выставы сталі «Хакеісты» Уладзіміра Пасюкевіча — яркая кампазіцыя з украпінамі жоўтага, сіняга, чырвонага колераў на тэму дваровага хакею. А самы свежы твор экспазіцыі — футбольная «Перамога» Уладзіміра Новака 2011 года. Мастак, работам якога ўласцівая яркасць колераў, дынаміка і дэкаратыўнасць, ужо некалькі дзясяткаў гадоў працуе амаль выключна ў спартыўнай тэматыцы. Яго палотны прысутнічаюць і ў «Арэне — Беларт» — выставе, што мы ўмоўна назавем апавядальна-ілюстрацыйнай.


Станіслаў Сугінтас. Вясёлы бокс. Алей. 2014.


Уладзімір Новак. Домрачава Даша. Алей. 2014.


Уладзімір Пасюкевіч. Хакеісты. Алей. 1962.

Асноўная мэта экспазіцыі ў Палацы мастацтва, на якой было прадстаўлена больш за дзве сотні прац, — паказаць лепшае, што створана ў беларускім мастацтве за апошні час. На «Арэне...» міжволі ўзнікала пачуццё дэжавю: пераважная колькасць твораў — ужо знаёмая, многія ў той ці іншы час друкаваліся на старонках нашага часопіса. Агульнае ўражанне — непаслядоўна выбудаваная экспазіцыя з асобнымі паспяховымі «кавалкамі». Работы на спартыўную і ўмоўна-спартыўную тэматыку былі разбаўлены абстрактнымі выявамі, дэкаратыўнымі жывапіснымі матылькамі і чарапахамі ды беларускімі краявідамі, а таксама вырабамі са шкла і воўны... Галоўным героем экспазіцыі стала новая нацыянальная гераіня: партрэты трохкратнай алімпійскай чэмпіёнкі Дар'і Домрачавай стварылі Уладзімір Новак, Юры Крупянкоў і Мікалай Апіёк. Дарэчы, ва ўнутраным дворыку Палаца наведнікаў чакаў сюрпрыз: агромністы металічны «Хакеіст» Віктара Астэра — увесь у манеўры. На жаль, памер працы не перайшоў аўтаматычна ў якасць і вартасць твора, а кампазіцыйная неахайнасць не дадавала экспрэсіі. Не пераконвалі партрэты спартоўцаў, напісаныя ў рэалістычнай манеры. Пра павевы новага часу нагадваў толькі хударлявы нервовы «Кіберспартсмен» Андрэя Ткачэнкі, размешчаны паміж выявамі трэнераў і чэмпіёнаў, — шкада, цікавая тэма не атрымала годнага ўвасаблення. Бадай што самымі актуальнымі выглядалі работы Таццяны Радзівілка з серыі «Парккультуры», напрыклад — «Гульцы»: постаць аднаго мужчыны ў розных ракурсах, схематызавана падкрэсленая скокамі мяча. Моц і небяспека баксёра на карціне Станіслава Сугінтаса «Вясёлы бокс» гасіліся за кошт вясёленькай мухаморнай расфарбоўкі яго пальчатак і боксераў, а таксама — каўпачка, не намаляванага, а адмыслова прымацаванага да палатна.

Суцэльнае расчараванне — скульптурныя кампазіцыі: мускулістыя бронзавыя целы, застылыя ў класічных позах, былі створаны нібыта ў 1950—1970-я гады і маглі б з роўным поспехам экспанавацца ў «гістарычнай» спартыўнай выставе Нацыянальнага мастацкага музея.

Савецкія творцы, якія працавалі ў спартыўнай тэматыцы на пачатку 1920-х, актыўна шукалі новыя выяўленчыя рашэнні. Цяпер задача не менш складаная: важныя стаўленне, пазіцыя, інтэлект, новае адчуванне сучаснасці. Можа, таму найбольш пераканальнымі ў экспазіцыі «Арэна — Беларт» былі творы, на якіх аўтары адышлі ад банальнай ілюстрацыйнасці і паглядзелі на з'явы з новага ракурсу, часам — іранічна...

Сяргей Харэўскі ў сваёй лекцыі «Спартовасць і эратызм» пiша, што звычайны глядач стаміўся ад інтэлектуальнага мастацтва і з задавальненнем успрымае на выставах творы спартыўнай тэматыкі, жывапісныя і скульптурныя выявы прыгожых цел. Узнікае рытарычнае пытанне: «Ці павінны мастакі, надзеленыя талентам і розумам, патакаць гэтаму масаваму густу?» Аўтарам і куратарам трэба шукаць новыя кропкі перасячэння спорту і мастацтва і пераасэнсоўваць спартыўныя знакі і метафары з дапамогай сучаснай выяўленчай мовы. ■

Дзеці як харэографы

Праект «Пачатак»
Беларуская харэаграфічная гімназія-каледж

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

У свой час пабачыла шмат справаздачных канцэртаў Беларускага харэаграфічнага каледжа. Звычайна яны ладзіліся вясной, напрыканцы навучальнага года. На іх заўжды прыходзілі з ахвотай салісты балета, аматары танца, бо ім цікава: каго выпускаюць, ці ёсць зоркі, хто прыйдзе ў трупу? За чыёй творчасцю варта сачыць?

Але ў пэўны момант праграмы пачалі паўтарацца. І да бясконцасці! Усё тыя ж «Сувораўцы», «Кікімара», варыяцыі з «Карсара». І на заканчэнне — абавязковае Гран-па з «Дон Кіхота»! Як бы ты ні любіў гэты балет, але пасля 101 прагляду нараджаюцца надта супярэчлівыя эмоцыі...

Здавалася, сітуацыю немагчыма выратаваць і вярнуць каледжу інтарэс гледача і грамадскасці. Бо «Дон Кіхот» вечны! Але нечакана высветлілася: расклад змяніць проста. Варта ўвесці выкладанне сучаснага танца — ён здольны абудзіць фантазію і творчы пачатак у дзецях. Што і зрабіла новы мастацкі кіраўнік каледжа вядомая балерына Інэса Душкевіч. Летась на сцэне каледжа была паказана праграма, складзеная з нумароў сучаснай харэаграфіі. Пятнаццаць мініяцюр, пастаўленых дзецьмі. Яны — харэографы, аднакласнікі — выканаўцы. Той праект пераўзышоў усе чаканні. Здзівіў, азадачыў. І прымусіў чакаць працягу.

Сёлетні праект атрымаў назву «Пачатак» і прэзентаваўся як агляд сучаснай харэаграфіі. Відаць, падобная дзейнасць спадабалася юным пастаноўшчыкам. Бо праграма павялічылася ажно ўдвая. Амаль кожны раз здзіўляў выбар музычнай асновы (ён вызначае тэму, вобраз, танальнасць). Пучыні. П'яцола. Джаз. Музыка з фільма «Аватар». Песні ваенных гадоў. Мала хто абіраў у якасці пластычнай мовы ўласна класічны танец (і пуанты). Відаць, што традыцыі «басаножкі» Дункан бліжэй юным харэографам. Часцей паўставала неакласіка. Або сінтэз яе з танцам сучасным, эстрадным. З элементамі гімнастыкі і спорту.

У мініяцюрах, пастаўленых юнымі артыстамі, разгортваўся прывабны свет дзяцінства і вольнай фантазіі. Таму сімвалічнай успрымалася назва кранальнага нумара «Вясновая кветка», прыдуманага і ўвасобленага Марыяй Шыцікавай. Як ні дзіўна, хапала не толькі сольных ці дуэтных кампазіцый, але і масавых. Уменне будаваць змену ліній і малюнкаў у калектыўным танцы — патрэбная якасць!

Як вучаць юных піяністаў ці мастакоў, зразумець можна. Але навучыць сачыняць танец — задача больш складаная. Авалоданне балетмайстарскімі прыёмамі магчымае толькі праз спасціжэнне танцавальнай лексікі. Зразумела, дзіцячую харэаграфічную творчасць трэба ўспрымаць як першыя спробы, накіды, замалёўкі. Але хапала і яркіх пластычных вобразаў (напрыклад, «Лясная німфа»), калі пластычны малюнак развіваўся якраз у адпаведнасці з заяўленай тэмай. Пачалі нумарамі юных пастаноўшчыкаў, далей паказваліся мініяцюры больш сталых. Адпаведна ідылія дзяцінства, свет казачнасці паступова знікалі пад уплывам драматызму дарослых перажыванняў (як у мініяцюры «Боль»). У шэрагу нумароў шчыра і нетрафарэтна аказалася вырашана тэма Вялікай Айчыннай («Синий платочек», пастаўлены Лізаветай Венска, і «Дзяўчынка, якая прайшла вайну» з харэаграфіяй Арыны Еўдакімавай).

Яшчэ адзін блок праекта — мініяцюры прафесійных харэографаў, увасобленыя навучэнцамі каледжа. Яны паказваліся ў фінале і ўспрымаліся як найбольш моцныя. Нумары «З таго часу, як я адна» (харэаграфія Канстанціна Кузняцова і Юліі Дзятко) і «Лістапад успамінаў» (мініяцюра Дзмітрыя Залескага) прываблівалі свежым прачытаннем тэмы. «Лістапад...» — пра нечаканае знікненне першых крохкіх і кранальных пачуццяў. Белая папера — гэта і лістота дрэва, і дождж, і аркушы, на якіх былі некалі напісаны пяшчотныя словы. Залескі пацвярджае ўменне ўвасобіць у пластыцы мноства адценняў эмоцый і сэнсу.

Самымі важкімі падаліся нумары балетмайстраў, якія навучаюцца ў Валянціна Елізар'ева. У «Сірэне», пастаўленай Сяргеем Мікелем, усё спрыяла стварэнню вобраза таямнічага і загадкавага — музычная аснова, дзе гарманічна ядналіся спевы і гукі ўдарных, выразнасць і экспрэсіўнасць цела, незвычайны сцэнічны касцюм. Так, гэта сірэна, якая вабіць і вядзе да пагібелі, але ці шчаслівая сама?

Яшчэ больш глыбокай падалася мініяцюра Юліі Мельнічук «Тая, што прыходзіць кожную ноч у твае сны». Пачуўшы назву, іранічна ўздыхаеш: а-а, зноў пра каханне! Але ж не. Постаць, што з'явілася на сцэне, — не Каханая, а... Кашчавая. Смерць. Нечакана прывабнае ўвасабленне зла. Пра гэта нагадвае і яе клюка — зусім як у феі Карабос у «Спячай красуні». Перад намі сучаснае, а таму экспрэсіўнае пераасэнсаванне харэаграфіі Пеціпа. Невыпадкова мініяцюра Юліі атрымала першы прыз у Берліне, на міжнародным фестывалі «Залаты Алімп». Германія — адзін з сусветных цэнтраў сучаснага танца. Думаю, там ёсць з чаго выбіраць!

А наяўнасць такіх праектаў, як «Пачатак», дапамагае адначасова вырашыць мноства праблем. Агульнавядома: у кулуарах і падчас інтэрв'ю артысты балета скардзяцца: «Няма новай харэаграфіі! Няма з чым ехаць на конкурсы!» У сваю чаргу балетмайстры не ведаюць, дзе знайсці артыстаў, каб эксперыментаваць і ствараць новыя нумары. Юныя пастаноўшчыкі развіваюць уласную фантазію і пластычныя здольнасці. Інакш кажучы, выйграюць усе. Таму, калі ёсць «Пачатак», павінен быць і працяг... ■



ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Марыя Плахоціна ў мініяцюры «Тая, што прыходзіць кожную ноч у твае сны».

Шпацыр у нябёсах

Фільм «Шагал — Малевіч»
Аўтар сцэнарыя і рэжысёр Аляксандр Міта
Аператар Сяргей Мачыльскі
Мастакі Эдуард Галкін і Людміла Гаінцава
Прадзюсар Валерый Тадароўскі
Студыя «Чырвоная страла» (Расія)

НАТАЛЛЯ АГАФОНАВА

Выхад на экран гэтай карціны быў арганізаваны па ўсіх правілах сучаснай кінапрамоцыі. Інтэрв'ю рэжысёра і акцёраў тыражаваліся ў медыяпрасторы. Ланцужок прэм'ерных паказаў пачаўся ў лютым на адной са шматлікіх пляцовак міжнароднага кінафэсту «Берлінале». Потым — Масква, Віцебск і нарэшце — Мінск.

Фабулярны фільм пра сусветна вядомага мастака — гэта перадусім выклік рэжысёра самому сабе. Кінапалатно такога кшталту вымагае ад пастаноўшчыка не проста мастацкай волі (Kunstwollen), але дакладнага вызначэння дыстанцыі, ступені тоеснасці паміж сабой і пратаганістам. Узаеманаблiжэнне як узаемаадлюстраванне рэалізуецца пры супадзенні ментальна-вобразнага свету аўтара карціны і яго героя: класічны прыклад — экранны пасіён Андрэя Таркоўскага «Андрэй Рублёў» (гэта акцэнтавана ў арыгінальнай назве стужкі — «Жарсці па Андрэю»).

Іншы спосаб — падпарадкаванне візуальна-пластычнага строю фільма стылістыцы героя-жывапісца. То-бок, кінакадры будуюцца па прынцыпах кампазіцыі, святла, каларыту, вызначальных для манеры пратаганіста-мастака. Такімі былі карціны «Дзяўчына з перлавай завушніцай» Пітэра Уэбера і «Рэмбрант 1669» Ёса Стэлінга. І, нарэшце, — так званы баёпік (biography picture), дзе жыццёвыя перыпетыі майстра «ўпрыгожваюцца» экраннымі рэпрадукцыямі яго класічных твораў.

Фільм «Шагал — Малевіч» не трапляе ні ў адну з гэтых катэгорый. Рэжысёр (ён жа аўтар сцэнарыя) прызнаецца, што сорак гадоў марыў зняць карціну пра Шагала і толькі цяпер здолеў гэта здзейсніць. Сюжэт грунтуецца на трох ключавых момантах віцебскага перыяду жыцця мастака, іх умоўна можна назваць «Нараджэнне», «Жаніцьба» і «Мастацкая школа». Паміж імі — неабавязковыя інтэрмедыі: «Парыж, 1914» і «Петраград, 1918». Па меры руху сюжэта дыскрэтнасць кінааповеду пераходзіць з вонкавай ва ўнутраную, «раздзелы» неўзабаве трансфармуюцца з навелаў у своеасаблівы дывертысмент.

Лінія Бэлы — самаадданай жонкі Шагала — выбудоўваецца ў якасці цэнтральнай сюжэтнай даволі штучна. Бэла акрэслена (не ўвасоблена!) як разумная, спагадлівая, смелая: яна ахвяруе... любімай кофтай, бо ў майстэрні Марку халодна, тлумачыць вучаніцы Шагала розніцу паміж каханнем да мастака і апекай над ім і нават дамагаецца вызвалення няўрымслівага Казіміра Малевіча з-пад арышту. Падобных аперэтачных эпізодаў у стужцы хапае.

Аўтары ігравога фільма маюць права дамысліць неверагодныя сітуацыі, дасачыніць біяграфію герояў, пагрузіць час і прастору дзеяння ў адмысловы карнавальны эклектызм, пераплесці меладраму, памфлет і гратэск, зруйнаваць натуру, агаліць бутафорыю... Але такая гібрыдызацыя вымагае ад пастаноўшчыка пільнасці, дакладнага адчування мастацкіх прапорцый і межаў.

Фільм Міты, на жаль, сведчыць, што прафесійныя пачуцці сцэнарыста і рэжысёра яму здрадзілі. Драматургія зведзена да літаральнага набору сцэн, тэкст персанажаў — да культасветніцкіх тэзісаў, гукавы ландшафт — да дакучлівага музычнага афармлення (кампазітар Аляксей Айгі). Усе складнікі кінафільма з цяжкасцю інтэгруюцца, а часам аказваюць парадаксальны ўнутраны супраціў самі сабе. Так, аповед пачынаецца ад імя героя-Шагала («маці нарадзіла ў час пажару»), потым закадравы наратар надоўга знікае, аднак у завяршэнні раптам голас аўтара (самога рэжысёра) падсумоўвае сюжэт труізмам: «Яны (у сэнсе — Шагал і Малевіч) тады яшчэ не ведалі, што трапяць у энцыклапедыі...».



Крысціна Шнайдэрман (Бэла), Леанід Бічэвін (Марк Шагал).

Падобныя дэвіяцыі разбураюць стылявыя каардынаты фільма, узрываюць яго жанравае поле. Меладраматычны трохкутнік (Бэла, чырвоны камісар Навум, Марк Шагал) выглядае фармальным, бо, па сутнасці, з'яўляецца не апірышчам для разгортвання сюжэту, а толькі інструментам для фабульнай камбінаторыкі. Шматлікія эксцэнтрычныя эцюды раз-пораз пераключаюць экраннае дзеянне ў фармат коміксу. Напрыклад, інтэрмедыя «Петраград, 1918»: пустынны бераг Нявы, раз'юшаныя бальшавікі сякерамі крышаць выкінуты з акна раяль, самотныя постаці Шагала і Бэлы туляцца адна да адной ды ўцякаюць. Як высвятляецца з наступнага кадра, у Віцебск.

Такога кшталту жанрава-стылявыя перапады ўзмацняюцца «завісаннем» асобных эпізодаў, што, дарэчы, уласціва тэлевізійнаму серыялу, калі наўмысна ствараюцца нішы для рэкламных уставак падчас трансляцыі. Наогул, налёт серыяльнай спецыфікі адчуваецца ў статыцы мізансцэн, пераважанні буйных планаў, штучным закручванні падзей, танных дэкарацыях, трафарэтнасці акцёрскага выканання. На працягу дзвюх гадзін Крысціна Шнайдэрман (Бэла) старанна трымае пяшчотны твар, Анатоль Белы (Казімір Малевіч) — суворы погляд, Леанід Бічэвін (Марк Шагал) захоўвае мажорную (амаль галівудскую) усмешку. Як жа яна не стасуецца з настроем шагалаўскіх аўтапартрэтаў!

Фільм здымаўся ў Віцебску. Пастаноўшчыкі адмыслова «састарылі» дзве вуліцы, пабудавалі яўрэйскі квартал. Аднак мастакі Эдуард Галкін і Людміла Гаінцава ды аператар Сяргей Мачыльскі не здолелі ўдыхнуць у гэтую прастору ні гістарычную атмасферу, ні мястэчковы каларыт, ні шагалаўскі жывапісны свет. Асобныя дэталі ўнутрыкадравай пластыкі (па-шагалаўску крыху нахілены і ледзь заніжаны ракурс, захінутая чырвоным «пылам» частка пейзажу, характэрна размаляваныя адзінкавыя дэкарацыі плоту і дамкоў) засталіся выпадковымі — не стылеўтваральнымі. Хоць жывапіс Шагала з тымі, хто зачараваная і лёгка лётае ў паветры, з празрыстымі профілямі, натоўпам дахаў ды самотнымі скрыпкамі дае вялікі размах для экраннай фантазіі. Безумоўна, у кадр зрэдку трапляюць і скрыпач, і гандляр скатом, і Бэла ў


Анатоль Белы (Казімір Малевіч).

знакамітай чорнай сукенцы з белым каўняром. Толькі выглядае гэта, на жаль, не як рэмінсцэнцыя, а як імітацыя, не як кінетычнае ўзрушэнне трапяткога выяўлення, а як аматарскае экранізаванне.

Тым не менш аўтары фільма стварылі некалькі яскравых вобразных эцюдаў, напрыклад, тыя, што ўзнаўляюць шагалаўскі гумар. Першы, калі мастак, спазняючыся на ўласнае вяселле, уцягваецца ў спаборніцтва з хлопчыкам (сынам равіна) па размалёўцы плота. Другі, калі па аналогіі з карцінай «Паэт ці палова чацвёртага» (1911) мульцяшна перакульваецца дагары твар Шагала, які атрымаў маўзэр разам з пасадай упаўнаважанага па справах мастацтваў.

Утаймоўваюць эфект хадульнасці ўступны эпізод (нараджэнне Шагала) і фінальны (узлёт мастака да нябёсаў). Пралог прадстаўлены ў каларыстычна напружаным згушчэнні стыхіяў зямлі і агню, уласцівым шэрагу карцін Марка Шагала 1908—1913 гадоў («Аголеная, якая сядзіць», «Сям'я ці мацярынства», «Нараджэнне»). Эпілог, наадварот, пабудаваны ў адпаведнасці з шагалаўскімі дзівосамі — шпацырам у нябёсах. У аблоках святла лунаюць былыя сябры, ворагі, каханыя, сапернікі… акрамя Казіміра Малевіча, «прыкаванага» да геаметрычных апор супрэматычнай прасторы.

Герой-Малевіч з'яўляецца прыблізна ў сярэдзіне фільма і адразу змяшчае фокус экраннага апавядання: тут пачынаюцца супрэматычныя экзерсісы. Падчас дэкларатыўных маналогаў Малевіча белы фон за яго спінай «выстрэльвае» дынамікай чырвона-блакітна-чорных перпендыкуляраў. Аднойчы панарама Віцебска «атакуецца» арміяй рознакаляровых слупкоў. Дарэчы, гэтыя нешматлікія эпізоды — эфектны і эквівалентны пераклад на мову кіно радыкальнага характару жывапіснага авангарду. Хоць можна было б стварыць цэлую візуальную сімфонію, кіруючыся фразай Казіміра Малевіча кшталту: «Камяні і жалеза, і дрэва, асфальт і бетон … і дамы заквітнеюць колерам, быццам кветкі».

Кантрасная формула «Шагал versus Малевіч» адкрывала магчымасці шырокай вобразна-візуальнай экспансіі — асабліва сёння, у эпоху камп'ютарных тэхналогій. Але аўтары вельмі сціпла выкарысталі гэты рэсурс, як і не перавялі ў вобразны паліфанізм канфлікт мастацкіх канцэпцый, што гучна сутыкнуліся ў Віцебску на мяжы 1920-х гадоў.

Аляксандр Міта пацярпеў фіяска. Яго мара здзейснілася, але ў выглядзе «накіду» да фільма. З іншага боку, прайграць такім персонам, як Марк Шагал ці Казімір Малевіч, не кожнаму рэжысёру пашчасціць.

І зрэшты, што аналізаваць хібы расійскага фільма «Шагал — Малевіч», не зважаючы на вопыт беларускіх кінематаграфістаў? Мы пакуль не здолелі зняць ніякай ігравой карціны ні пра Пэна, ні пра Шагала, ні пра Малевіча, ні пра Суціна.

Праўда, гэты стан крыху выпраўляюць дакументалісты. Фільм Зоі Катовіч «Марк Шагал. Нерэальная рэчаіснасць» («Белвідэацэнтр», 2012) ствараўся да «круглай даты» — 125 год ад нараджэння мастака. Рэжысёр абрынула на экран аўдыёвізуальны шквал: архіўныя фатаграфіі міксуюцца з інсцэнізацыямі, ігравыя дыялогі — з інтэрв'ю, маналогі сучасных дзеячаў культуры — з закадравым тэкстам ад імя Шагала (у выкананні Ігара Сідорчыка)… Кульмінацыйнымі кропкамі ў фільме Зоі Катовіч з'яўляюцца адмысловыя мастацкія рэканструкцыі — «ажыўленне» карцін Марка Шагала.

Найбольш выразным па ўзнаўленні атмасферы таго загадкавага часу, «калі Віцебск быў Парыжам», застаецца аднайменны фільм Уладзіміра Бокуна (студыя «Фобас С», 1992). Дарэчы, у карціне «Шагал — Малевіч» адсутнічае Віцебск — не толькі як сімвалічны свет Шагала, але фактычна як прастора (месца) падзей. Тут не стае паветра, шматслойнасці і рознамаштабнасці — быццам Віцебск Міты створаны ў павільёнах «Масфільма».

А вось Віцебск Бокуна жывы, трапяткі. Фотаздымкі і кадры пачатку XX стагоддзя ахутваюцца імпрэсіяністычнымі гарадскімі пейзажамі сённяшняга часу. Камера лунае над дахамі і Дзвіной, блукае ў старых парках і прыхаваных дворыках, вандруе па пакойчыках ацалелага дома Шагала.

Супрэматычная канцэпцыя Малевіча ў кароткай трыццаціхвіліннай стужцы Уладзіміра Бокуна прадстаўлена кампазіцыямі на абветраных «шчарбатых» мурах з чырвонай цэглы і ў вобразе імклівага лёгкага трамвайчыка. Яго белы корпус з роўным шэрагам чатырохкутнікаў-вокнаў аздоблены радаснымі «клічнікамі» блакітна-чырвона-жоўта-карычневай гамы. Трамвайчык імчыцца, здаецца, не па рэйках, але на ветразях новага мастацтва. Толькі ў салоне пуста — даўно сышлі знакамітыя мастакі.

…Віцебск больш ніколі не стане Парыжам. Хіба што ў новых, іншых фільмах. ■

Увайсці па-нямецку

«Сысці па-англійску»
Відэаінсталяцыя Мануэля Шродэра
Цэнтр сучасных мастацтваў,
галерэя «АРТПЛАЦ»

ЛАРЫСА МІХНЕВІЧ



Праект нямецкага мастака Мануэля Шродэра быў зладжаны ў Цэнтры сучасных мастацтваў пры дапамозе галерэі «Артплац». Гэтая выстава — частка агульнай мастацкай праграмы да Чэмпіянату свету па хакеі.

На вялізнай сцяне ў цёмным пакоі — нібы на кінаэкране — адзін і той жа трафарэтна-прыгожы дзявочы твар множыцца і несупынна рухаецца ў розных кірунках. Трафарэтна-прыгожы таму, што перад намі растыражаваны вобраз: прывабная плацінавая бландзінка з вялікімі падфарбаванымі чорным вачыма. Прыкладна так можна апісаць відэаінсталяцыю Мануэля Шродэра «Сысці па-англійску». Паступова глядач пачынае разглядаць усё, што знаходзіцца ў пакоі. Частка тэхнікі прыхавана чорнай тканінай, на падлозе круцяцца вентылятары, да іх прымацаваны галагенавыя лямпы, драты, камеры, што лунаюць у паветры... Верагодна, каб растлумачыць складанасць рэалізацыі дадзенага праекта, лепш за ўсё было б прыкласці спіс прывезенай мастаком тэхнікі. Справа і злева на падлозе — два постары з аднолькавай фатаграфічнай выявай, толькі на адным яна чорна-белая, на другім — каляровая. Нібы фрагмент не надта ахайнай рэкламнай тумбы, якую паспрабавалі ачысціць, сарваць непатрэбныя плакаты, і праз рэшткі наклеенага раскрылася жаночае аблічча. Трансляцыя праецыруецца на сцяну ў два патокі з дапамогай інфрачырвоных камер кабельнага тэлебачання, з улікам бесперапынных зменаў паветраных рухаў.

Выраз «сысці па-англійску» — ідыёма, то-бок уласцівае мове словаспалучэнне, у якім асобныя словы не вызначаюць агульны сэнс. Сысці па-англійску — сысці не развітаўшыся, знікнуць незаўважаным. Між іншым, самі англічане ў дадзеным выпадку кажуць: «Take french leave». Для Мануэля Шродэра гэтая ідыёма апісвае «знікненне і затуханне вобразаў і ўспамінаў, знікненне слоў і жыццёвых сітуацый, што прысутнічае ў сістэме чалавечых камунікацый, у нашай гісторыі альбо самаідэнтыфікацыі». Сучасная культура, перадусім заходняя, уключае ў сябе рэкламу. Яна паўсюль — на вуліцах, на старонках газет і часопісаў, у інтэрнэце, на тэлебачанні. Нікога не здзіўляе, што ў самы кранальны момант кіно спыняецца і прыгажуня, як з праекта Мануэля, пачынае захапляцца новай патэльняй альбо роварам. «Але ці заўжды мы дакладна ўспрымаем сэнс рэкламных вобразаў, якія атачаюць нас?» — разважае мастак і ставіць пытанні: «Што ёсць выява?», «Што ёсць вобраз?».

— Сэнс праекта ў гэтым бясконцым і зменлівым руху, — заўважыла мастачка N.

— А ў жаночым вобразе сэнс ёсць?

— Не, — рашуча адказала мая субяседніца. — Бачыш, выявы дзве, і яны аднолькавыя. Які ў іх можа быць сэнс?..

Паказальная размова. Мы жывем у час, калі ўвесь свет робіць выгляд, што разумее мастацтва: становішча, якое было немагчымым у папярэднія эпохі. Разуменне твора сучаснага мастацтва абавязкова павінна пачынацца з аўтара. Таму высновы пра інсталяцыю Мануэля Шродэра я пачну з таго, што пазнаёмлю чытача з нашым шаноўным госцем.

Мануэль Шродэр жыве і працуе ў Берліне. «І гэта яго становіць характарызуе», — як заўважаў на любую інфармацыю герой улюбёнай кінакамедыі. Так, гэта характарызуе Шродэра вельмі станоўча, бо Германія — адзін з прызнаных сусветных цэнтраў сучаснай культуры. Можна згадваць «Дакументу» і «Берлі-

нале», а можна разважаць і пра спадчыну Баўхаўза. Перад намі мастак з вельмі «прасунутай» краіны, які да таго ж працуе ў іншых гарадах Еўропы і ЗША.

Яму — 52 гады. Важная інфармацыя? Так, а зараз я пераканаю, што і станоўчая. Псіхалагічныя доследы першай паловы XX стагоддзя адкрылі ўзроставыя механізмы творчага працэсу. Маладосць лічыцца дзёрзкай і шчодрай на ідэі. Нездарма ж разумнік Чэрчыль заўважыў: «Таму, хто ў 20 год не марыў зрабіць рэвалюцыю, у 50 нельга даверыць каманду прыбіральшчыкаў». Шагал у 32 гады афармляў віцебскія вулічныя рэвалюцыйныя святкаванні, Малевіч у 34 вынайшаў супрэматызм, Рафаэль у 26 год напісаў «Афінскую школу», а Рэмбо ўвогуле скончыў вершаваць ў 19. У сярэдзіне жыцця чалавек пачынае кансервавацца. 40-гадовы творца не кідаецца ідэямі, а беражэ і шануе іх і добра ведае, як лепей іх падаць. У больш сталым узросце з ідэямі ўжо далёка не так, як у маладосці. Шыкоўны мастак, мой сябра, днямі скардзіўся мне, што ідэй яму бракуе... Толькі не трэба шкадаваць сталасць. Так, некалі дзёрзкі музычны рэфарматар паляк Пэндарэцкі сёння грае класіку, але, Божа літасцівы, як яна гучыць!.. А я проста закахана ў творчасць старога Шагала: там колер — нібы звон. Не спальваючы сэрца, вольна, — адной левай, як кажуць, — на маленькім аркушы паперы мастак за хвіліну рабіў тое, што было на яго вялізных маладых палотнах, якімі захаплялецца свет. Карацей, паводле навуковых вышукаў, на ўсіх постсавецкіх абшарах выставачны ўзрост маладосці пазначаны да 35-ці год, але час ад часу яго павялічваюць да 40. Шэраг замежных інстытуцый у «маладых» грантах пазначае ўзрост «да 30 год», але гэта не прызнанне ранняга сталення, а канстатацыя вучнёўства, падтрымка самага пачатку творчасці. Як быццам бы ўсё зразумела. І ў кантэксце дадзенай логікі можна паверыць там-сям выказаным думкам, што адна з праблем сучаснага мастацтва ў тым, што яго лідарам сёння за 60. Але (як цудоўна, што ёсць гэтыя «але») адна з самых прэстыжных інстытуцый маладога мастацтва — англійскі конкурс імя Цёрнера — пазначыла ўзрост маладых удзельнікаў: да 50 год. Гэта вельмі грунтоўны і шанаваны конкурс, таму да яго пазіцыі трэба ставіцца сур'ёзна. Не, у чалавечай метафізіцы нічога не змянілася, але ўзрост дзёрзкіх пошукаў сёння значна пашыраны, што і зафіксавана ўмовамі конкурсу Цёрнера. Сучаснае мастацтва з'яўляецца настолькі складаным сацыякультурным утварэннем, што яго рэалізацыя патрабуе не толькі ўласна мастацкіх навыкаў і ведаў, а нечага больш значнага. Выразнасці пазіцыі, дасведчанасці, інтэлекту, шырыні кругагляду... У чым, па вялікім рахунку, розніца паміж маладой і сталай творчасцю? Маладыя дбаюць пра пытанні, на якія сталы чалавек даўно не шукае адказу. Ускладніўся свет, пасталелі пытанні, таму і ўзрост пошуку адказаў афіцыйна адсунуты, таму і лідарам сёння за 60. Гэта не хіба. Але вернемся да нашага нямецкага госця. У конкурсе імя Цёрнера яму не ўдзельнічаць, але ж мяжа — рэч хісткая. У асобе Мануэля Шродэра мы сустракаемся з мастацтвам, якое ўжо знайшло сябе, але яшчэ не перастала задаваць сабе пытанні. Таму мастак так прагне дзяліцца ведамі, ідэямі, пытаннямі. У Мінску ён выступаў перад студэнтамі, некалькі год робіць лекцыйныя курсы, семінары і практыкумы па «сацыяльнай фатаграфіі». І не толькі ў Берліне, а і ў Кёльне, Дрэздэне, Боне ці Крэнфельдзе. Таксама ў Латвіі, Літве, Эстоніі ці ЗША.

Мануэль Шродэр пазіцыянуе сябе ў якасці фатографа і мастака мультымедыйных і аўдыёвізуальных мастацтваў. Яго творы заснаваны на фатаграфіі, мастак рэалізуецца праз персанальныя і групавыя выстаўкі, праз арт-форумы і друкаванне твораў, відэа- і гукавыя інсталяцыі ў гарадскіх прасторах, сімпозіумы і лекцыйныя курсы ва ўніверсітэтах, каледжах і школах, праз удзел у кіраўніцтве рэгіянальнымі і міжнароднымі праектамі. Творца яднае ў сабе розны мастацкі вопыт. Пачынаў як музыка: граў на барабанах і грунтоўна вывучаў іх у Дзюсельдорфе. У групах быў лідарам імправізацыйнага джазу і электроннай музыкі. Ён — кампазітар. Другі досвед Шродэр мае ў вобласці фота- і графічных тэхнік. Дызайнер. Наступная сфера інтарэсаў — жывапіс. Ён скончыў Дармштадскую акадэмію. Цудоўная поліфанія, якая дазваляе закрануць вельмі важную праблему. Уяўленне пра мастака адрозніваецца «ў нас» і «ў іх». «Там» сучасны мастак — творца актыўнай ідэі, які рэагуе на навакольны свет, нехта кшталту сацыяльнага мадэратара. Таму Мануэль Шродэр з яго разнастайным мастацкім досведам — ідэальная постаць, праз якую беларускі глядач найлепшым чынам зразумее сэнс і каштоўнасці сучаснага сусветнага мастацтва. Таму, верагодна, лепей было б пачаць яго экспанаванне не з відэаінсталяцый, а з дэкалажу (будзьма спадзявацца, што да гэтых твораў дойдзе час!). Мануэль друкуе вялікія фотаздымкі, а потым пачынае мастацкія ўварванні ў іх. Знішчаецца частка фатаграфічнай выявы, у ход ідуць жывапісныя і графічныя навыкі. Вынік цалкам адпавядае нашым установкам на высокія пластычныя вартасці мастацкага твора.

Шродэр працуе з тэмай гарадской цывілізацыі. Валерый Мартынчык, што жыве ў Лондане, разумее яе як форму творчай энергіі. Шродэра вабіць сацыяльная праблематыка, але ў гарадской архітэктуры ён бачыць гуманістычныя аспекты і ператварае яе ў мастацкія паняцці. У аснове эмацыянальнага водгуку мастака ляжаць назіранне, назапашванне і даследаванне. Маем надзею, што далейшае знаёмства з яго мастацтвам наперадзе, таму кранём толькі адзін з кірункаў творчасці Мануэля Шродэра, які можна акрэсліць як «контррэкламу». Рух насуперак. Між іншым, мастак нейкі час працаваў рэкламным дызайнерам, таму цудоўна разумее сутнасць рэкламы, і вобраз, скарыстаны ім у праекце, — яскравы прыклад. «Рэклама не адпавядае рэчаіснасці», — абвясціў мастак падчас мінскага вернісажу. Гэта пазіцыя знешне выглядае вельмі супярэчлівай. Рэклама з самага пачатку свайго існавання нікому і нічому адпавядаць не збіралася, яна стварала ўласную новую рэальнасць. І што, чалавек з некалькімі адукацыямі кажа заведамае глупства? Не. Як трапна заўважыў знаны бельгійскі мастак — толькі здольны чалавек задумваецца над такой праблемай, як з каня зрабіць вярблюда.

У змаганні з ветракамі ёсць высокі сэнс. У жыцці ў бочцы замест утульнае антычнае кватэры. У блуканні з ліхтаром пад высокім сонцам. У пошуках філасофскага каменя. У пытаннях «Што ёсць вобраз?», «Што ёсць выява?».

Што ёсць ісціна, у рэшце рэшт? Што ёсць мы? Што ёсць чалавек?

Гэта — прызначэнне мастацтва: разважаць пра жыццё чалавечага духа. ■

Мануэль Шродэр. Сысці па-англійску. Відэаінсталяцыя. 2014.



Аповед напружанага жыцця

«Сакрэт»
паводле аповесці
Аляксандра Грына «Пунсовыя ветразі»
Дзіцячая школа мастацтваў № 2
горада Мінска

ЖАНА ЛАШКЕВІЧ

У аповесці, па радках і рэпліках разыгранай падлеткамі, было няшмат шанцаў ператварыцца ў спектакль. На поспех у такога спектакля шанцаў было яшчэ менш, хіба сярод бацькоў ды сваякоў.

«Сакрэт» паводле Аляксандра Грына рыхтаваўся як іспыт па «Асновах акцёрскага майстэрства» на тэатральным аддзяленні Дзіцячай школы мастацтваў № 2... але стаўся сакрэтам чыстае радасці, якую першы паказ шчодра вызваліў для гледачоў. Складнікі драматычнага спектакля «Сакрэт» — літаратура, не прызначаная для сцэны, вучні тэатральнай школы і рэжысёр Віргінія Тарнаўскайтэ на чале пастановачнай групы (праўда, людзей абазнаных і спанатраных). Як трэба любіць дзяцей (мастацтва, тэатр, сваю работу), каб зладзіць ім такі іспыт — на творчую радасць...

...Радасць, не ўскаламучаную досведам, паводле якога Аляксандр Грын яшчэ ў 1960-я гады зрабіўся аб'ектам сапраўднага савецкага культу як пісьменнік дзіцячы, а «Пунсовыя ветразі» — узорам савецкай масавай культуры для дзяцей (гэта давяла грыназнаўца Наталля Арышчук). Грын «...нібыта і класік савецкай літаратуры, а разам з тым не зусім: ён на самоце, па-за абоймай, па-за шэрагам, па-за літаратурным наступніцтвам» (Уладзімір Амлінскі). І — па-за тэатральным таксама. Драматычныя і музычна-драматычныя спектаклі, а потым — балеты, а пазней — мюзіклы на падставе «Пунсовых ветразяў» апавядалі кожны пра сваё, збольшага беручы ў Грына фабулу ды персанажаў. Пераказаць Грынаву прозу, перарабіць яе на сцэнічны капыл, перастрававаць сутнасць яго метаду «незвычайнага рамантызму» (альбо, паводле найноўшай класіфікацыі, неарамантызму) было вельмі й вельмі няпроста: Грын аніяк «не зліваўся з эпохай» (паводле дасужай фармулёўкі 1930-х гадоў), а з далучэннем да фантастыкі сам не пагаджаўся. Многія шараговыя спектаклі гэта засведчылі.

«Паэтам напружанага жыцця» быў названы Аляксандр Грын больш за сто гадоў таму, і, наследуючы крытыку Аркадзю Горнфельду, я вызначаю жанр спектакля «Сакрэт» як аповед напружанага жыцця. У гэтай напрузе ёсць пэўны незасмечаны, непагрызены ironіяй пазітыў, а замест маскультаваго школьнага рамантызму — «новае асаблівае паветра, якім дыхае ўся сучаснасць — устурбаваная, задушлівая, напружаная і бяссільная...» — дарэчы, як сто гадоў таму.


Ігар Веракса (Грэй), Дзіяна Ігнацік (Асоль).

ФОТА АЛЯКСАНДРЫ НЕКРЫШ.

ФОТА АЛЯКСАНДРА ДЗМІТРЫЕВА.

Аповед напружанага жыцця шматнаселены — выпускнікамі тэатральнага класа, вучнямі школы і пачаткоўцам Фёдарам Савельевым, які кранальна выступіў у ролі Лецікі (браўся рыбарыць, прамаўляў вершамі, голасам сэрца адшукваў шынок для Грэя). Яны — не купка балбатлівых персанажаў. Яны ўсе без выключэння — і апавядальнікі (бо якая дэкарацыя паўстане выразней за апісанні Грына?), і персанажы, і ўдзельнікі прыгожых і дасціпных пластычных сцэн з жыцця людзей і стыхій. Сваёй безумоўнай верай, густам і культурай выканання яны ўладарна забралі глядацкую ўвагу з першай хвіліны дзеяння.

Шэраг падзей і ўчынкаў, узяты ад Грына аўтарам літаратурнай падставы і рэжысёрам-пастаноўшчыкам Віргініяй Тарнаўскайтэ, бездакорна адпавядаў, так бы мовіць, напружанаму апавядальнаму пражыванню акцёрамі сваіх роляў, то-бок літаратуру не давялося ілюстраваць! Прозу трапна пераклалі на сцэнічную мову, дасціпна перападначалілі патрабаванням сцэны. Адзін матроскі эпізод, да прыкладу, склалі ўцёкі падлетка Артура на карабель, два гады гартавання сярод экіпажу, рашэнне капітана Гопа (Яўген Круглік) адукаваць настыру, уся капітан-


Сцэны са спектакля.



ская навука і набыццё «Сакрэта», а ў фінале сцэны каманда, дзе служыў Грэй, натуральна пераўвасаблялася ў каманду галіёту — разам з Гопам, дарэчы. Зварот Маці (Вераніка Іванько) да сына-ўцекача з вышыні рыштаванняў галерэі, агульнае месца процьмы спектакляў, выдаваў на іхняе аднадумства і ўвасабленне матчыных таемных чаканняў; яна не пакутвала, а гартавалася разам з сынам!

Рэжысёр-пастаноўшчык Віргінія Тарнаўскайтэ, рэжысёр Аляксандра Некрыш, мастак Яўген Волкаў мелі сціплыя пастановачныя прылады, карысталіся простымі пастановачнымі прыёмамі (дадамо і пра сродкі, бюджэтам школы не прадугледжаныя). У выніку на рэпетыцыйнай пляцоўцы Новага драматычнага тэатра паўстаў свет шэрага злачынства Менерса і хваробы, якая забрала Мэры, чорных плётак ды жудзікаў пра Лангрэна… і светлых надзеяў Асолі, які падтрымлівалі дзяўчаткі з цацачнымі драўлянымі ветразнікамі; зіхоткі свет дзяцінства Грэя і ягоных цяжкіх карабельных будняў; дзявочы свет хваляў, якія нясуць караблі, і чорна-белы юнацкі свет небяспечнага мора, дзе капітан Гоп браўся за апрацоўку шчанюка Грэя пад капітана…

Апісанне спектакля маруднае, не адпавядае ягонаму тэмпарытму і безумоўна прызямляе, бо па-мастацку неразгаданым застаецца сакрэт далікатнага ўзаемадзеяння празрыстых ветразяў і светлай матроскай формы з так званай двухніткі, чорных арыстакратычных строяў Грэевай радзіны і чорна-белых абывацельскіх апранахаў, гуку і святла, зрэбных кулісаў, канатаў, гімнастычных лавак па абодва бакі рэпетыцыйнай пляцоўкі, лямпаў дзённага асвятлення, якімі гэтая пляцоўка выкладзена па перыметры… Чмых дымавой прылады — і ў шчыльнай смузе Лангрэн (персанаж Валянціна Мароза выразна рупіўся пра Асоль) цікуе непагадзь, якая зносіць уяўную лодку з Менерсам у другі дымавы чмых; і гэтыя два чмыхі (на ўвесь спектакль!) рабілі надвор'е сваёй і ўсёй наступнай сцэны: са смугі нараджалася шэрань хуткага абгавору і чарноцце паклёпу.

Чараўнік Эгль, які ў лясной ручаіне спыняў ветразнік Асолі, воляй пастаноўшчыкаў памнажаўся і ператвараўся ў фольк-гурт ці нават у цэлую этнамузыкалагічную экспедыцыю, якая люта і весела танчыла вакол дзяўчынкі. Скокі выдавалі то на абрад, то на жарт, але ў апошнюю хвілю вярховец-правадыр неяк апратваўся, сур'ёзнеў… праз тое, што раптам сам прыдумаў, пакляўшыся Грымамі, Эзопам ды Андэрсенам, і, мабыць, раптоўна ўбачыў, як увасобленае… Карацей, вяшчаў пунсовыя ветразі.

Нерухома кláліся светлавыя плямы мясцовага балю ў шынку Менерса-малодшага з песняй пра марака, што надта доўга плаваў… Сцэна адсылала да фільма «Чалавек-амфібія» са шлягерам 1960-х у выкананні Дар'і Валадзько і нейкім пластычным падабенствам канкану з адмысловых складнікаў (нішто сабе падрыхтаваліся гэтыя падлеткі!), а гучала як вітанне бабуль і дзядуль у зале.

У ролі Грэя былі занятыя Дзяніс Мароз (дзяцінства, уцёкі, служба на караблі) і Ігар Веракса, уласна Грэй-капітан, шчаслівы ўладальнік галіёта «Сакрэт». У ролі Асолі — Яна Пастухова (дзіцячае замілаванне і першыя ягоды), Маргарыта Саўчанка (трыванне жыцця і гартаванне душы, у якой прарастае мара) і Дзіяна Ігнацік, чыя Асоль прадчувала каханне і напаткала яго, а ёй проста ў рукі спусціўся цацачны караблік з чырвонымі ветразямі, і старасвецкае ўяўленне пра цудоўнанязбытнае (паводле Грэя) стала ўвасобленай марай.

Пастаноўшчыкі слушна памеркавалі, што моцы аднаго падлетка папросту не выстачыць на такія аб'ёмныя ролі, але тым даражэйшы мастацкі эфект падзелу: кожны выканаўца задаваў столькі душэўнай працы свайму персанажу, што персанаж мяняўся літаральна! А яшчэ вынікала, што сакрэт Грэя ды Асолі ў тым, каб не здрадзіць — мары, душы, працы… Усе могуць карыстацца гэтым сакрэтам!

Іспыт на акцёрскае майстэрства ў Дзіцячай школе мастацтваў № 2 перакінуўся вартым студыйным спектаклем. Падобны спектакль — як вынік навучання — мае на ўвазе і дыхтоўную працу педагогаў, і падрабязную сцэнічную практыку, і бясконцую самастойную працу навучэнцаў. А ўсё — на некалькі паказаў? Было б прыкра і несправядліва страціць такі «Сакрэт»… ■

Квадрат на мапе

«B9»
Выстава Алы Скліфасоўскай-Няхайчык
Цэнтр сучасных мастацтваў, галерэя «АРТПЛАЦ»

ЛАРЫСА МІХНЕВІЧ





Мінская мастачка Ала Скліфасоўская-Няхайчык нячаста радуе нас сваёй увагай. Тут, сапраўды, «за дзяржаву робіцца крыўдна», бо перад намі — адзін з самых цікавых сучасных беларускіх творцаў, амаль невядомы беларускаму гледачу. Некалькі год таму час ад часу яе працы можна было сустрэць у праектах Нацыянальнай бібліятэкі. Гэтыя экспанаванні выглядалі востра і арыгінальна, вабілі гледачоў і спецыялістаў, але не напоўніцу паказвалі патэнцыял аўтаркі. Пра яго можна было толькі здагадвацца, аналізуючы рэшткі мастацкай інфармацыі. Так ільва пазнаюць па кіпцюрах: звесткі пра «персаналкі» Скліфасоўскай-Няхайчык можна адшукаць сярод арт-хронікі маскоўскай «Усходняй» галерэі. Яна заняла чацвёртае месца сярод лепшых праектаў 2010 года на прэстыжным расійскім конкурсе «Прэмія Кандзінскага». Яе мастацтва прадстаўлена на амерыканскім сайце «ART-3000», творы захоўваюцца ў прыватных турэцкіх калекцыях. Таму мінскі праект «B9» — падзея цікавая ўжо фактам свайго з'яўлення.

«B9» — гэта квадрат на геаграфічнай мапе. На мінскай з яго дапамогай можна адшукаць Нававіленскую вуліцу, на віцебскай — прыток Дзвіны, на мапе горада Рыма — вядомы гістарычны помнік. На ўсіх мапах свету, вялікіх і маленькіх, ёсць свой уласны падобны квадрат.

Да квадрата «B9» мы, на жаль, звяртаемся ў самыя драматычныя моманты. Гэта месца, дзе разбіўся самалёт з польскай палітычнай элітай (менавіта гэты канкрэтны квадрат даў назву выставе), з якога паслаў SOS заспеты бурай марскі карабель, дзе пачаў дзейнічаць вулкан і дзе, цалкам верагодна, у гэтае імгненне церпіць бедства чарговая закінутая экспедыцыя. «Падзелім горад на квадраты», — з імпэтам заклікаў нас некалі персанаж вядомай кінакамедыі. Дзівак, ён не ведаў альбо забыўся, што горад на квадраты (адсюль і назва: кварталы) падзелены адпачатку. Гэта зрабілі старажытныя грэкі, вялікія геаметры, у часы сівой класікі. Гэта было геніяльным адкрыццём. А значна пазней, паводле ўзору антычнага горада, на лагічныя кавалкі падзялілі і сусвет: з дапамогай паралеляў, радыусаў, мерыдыянаў ямчэй арыентавацца ў ім. Свет нібыта наблізіўся да нас. Адбылося нешта накшталт адкрытага той жа антычнасцю спосабу павелічэння выявы: з дапамогай сеткі квадратаў, намаляванай паверх яе.

Таму «B9» — гэта позірк на свет з вышыні. Адтуль ён бачыцца больш вызначаным, больш дакладным. Праблемы, што падаваліся нам выпадковымі і нечаканымі, насамрэч аказваюцца чарадой супадзенняў і заканамернасцей. «Лицом к лицу лица не увидать, большое видится на расстоянье...» Аднекуль зверху і вялікі Эйнштэйн падаецца нам маленечкім, як лясны мураш, але тым больш адчувальнай робіцца веліч яго навуковых адкрыццяў, праз якія мы спрабуем зразумець Сусвет.

Не толькі ў праекце «B9», але і ва ўсёй творчасці Алы Скліфасоўскай-Няхайчык прысутнічае паняцце вышыні. Мастачка настойліва распрацоўвае, даследуе, мадэлюе вобразы палёту і руху. Авангард увёў у мастацтва вобраз авіятара, які, між іншым, стаў адной з ключавых фігур. Чалавецтва тады глядзела на неба з зачараваннем, але Аэрафлот ператварыў яго ў зручную «паветраную прастору», дзе аварый, між іншым, меней, чым на зямлі. Можа, таму мы шмат на што забыліся ў мастацтве. Напрыклад, на тое, што веліч наватарскай культуры — не ў адкрыцці беспрадметнай мовы, не ў простым маляванні квадратаў і прастакутнікаў, а ў дзёрзкасці і сіле парыву ў вышыню. Забыліся на тое, што калужскі летуценнік Цыялкоўскі марыў не проста пра палёты ў бязважкасці, але пра масавае ўваскрашэнне памерлых людзей для новага шчаслівага жыцця, пра далейшае рассяленне ўваскрослых па іншых планетах. Як транспартны сродак, не больш таго, ім задумвалася і ракета.

Але вернемся да авангарда: самотнае лунанне ў невядомасці было вяршыняй тагачаснага радыкальнага наватарскага мыслення. (І таму «Летатлін», які нікуды і ніколі не ўзляцеў, ёсць найвышэйшай трагедыяй авангарда.) Ала Скліфасоўская-Няхайчык працягвае ідэю далей і развівае яе: палёт магчымы толькі ўдвух. Як крылы птушкі альбо мятліка. Менавіта таму ў творах мастачкі — два аднолькавыя героі. Побач ёсць альбо адчуваецца, мяркуецца нехта Другі — гэткі бясконца падобны, блізкі, дарагі. Але — іншы, не ты сам,

яшчэ адзін... Гэтая цалкам новая дуальнасць сусвету, заснаваная не як ва ўсходняй культуры — на супрацьпастаўленні, а на блізкай, тоеснай парнасці з'яў, падзей, асоб. Гэта і ёсць галоўнае творчае адкрыццё Алы Скліфасоўскай-Няхайчык. Галоўная тэма яе мастацтва, яго прынцып, рухальная ідэя.

Экспазіцыя праекта ў цэлым выглядала вельмі эфектна і напружана-драматычна. На гэта ўражанне, бясспрэчна, уплывала і сама выставачная прастора: з чорнымі сценамі і падлогай, з высокай белай столлю. У сярэдзіне залы была размешчана інсталяцыя: на чырвоным кубе — вялізны клубок баваўнянай аборыны, а над ім лунае маленькі самалёцік, абернуты той жа аборынай і падвешаны да столі на свядома перарванай нітцы. Творы квадратнай формы, акантаваныя металам (метал падзяляе і паўторы выявы ўнутры асобных прац), выкананы ў падкрэслена нейтральнай, ледзь не дакументальнай манеры: мастачка актыўна выкарыстоўвае фатаграфаванне падчас стварэння вобразаў. Яна пазіцыянуе сябе выключна ў якасці аб'ектыўнага, старонняга назіральніка, але гэта падманная бачнасць: насамрэч аўтарка даследуе. Самае важнае для яе — лагічна пабудаваць вобразны ланцужок. Сваю творчасць Ала Скліфасоўская-Няхайчык вызначае як працу са знакам. Знак — тое, што ўтрымлівае шмат інфармацыі і дазваляе яе лёгка счытваць. У якасці ўзору творца згадвае дарожную сімволіку, а гэта азначае, што яе працы павінны валодаць яркай, вострай выразнасцю. Творчы працэс для яе пачынаецца з пошуку знака — эквівалента з'явы, які потым пераходзіць у сэнс, але напрыканцы ўсяго — зноўку павінен паўстаць знак. «Гэта як гарманальная сістэма ў арганізме чалавека, якая заканчваецца там, дзе пачынаецца». Па сутнасці гэта азначае: дакрануцца, убачыць святло, адхіліцца, усвядоміць сябе.

Перад намі — вельмі дакладна прадуманая, разгорнутая перспектыва ўспрымання і асэнсавання сусвету ў яго цэласнасці. Ала Скліфасоўская-Няхайчык выкарыстоўвае для гэтага розныя мастацкія сродкі. Жывапіс і графіку, рэалістычнае мастацтва і вынаходніцтвы еўрапейскага авангарду. Напрыклад, урокі мастака Хрысто. Згадайма, як апошні працуе з формай: загортвае яе, кіруючыся пачуццем простым, ясным і актуальным. Так, размаўляць аб праблеме можна не агаляючы яе, не прэпарыруючы яе на «мышцы і шкілет». Выявіць праблему можна адхіляючыся ад яе альбо закрываючы яе, як робіць мастачка. Часта яна звяртаецца да вопыту поп-арта, сапраўдная сутнасць якога якраз і складаецца з ураўноўваня ўсіх рэчаў паміж сабой — па прынцыпе бестселера. Калі ёсць твор з пісталетам, абкручаным аборынай, то як працяг — з'яўляецца і далонь у аборыне альбо павучок у клубку... Жорсткасць, нават смерць, адкрытасць да безабароннасці, далікатная пяшчота, крохкасць, рэч у сабе... Перарваны палёт і немагчымасць развітання. Ала Скліфасоўская-Няхайчык і Эндзі Уорхал — асобная размова. Тут і пэўная дэкларацыя друкаванай выявы, і вольнае спалучэнне фатаграфічнай і ручной тэхнік разам. А што ўжо казаць пра ўжыванне эталоннага прыёму поп-арта — паўтору адных і тых жа рэчаў, вобразаў, з'яў, вынайдзенага Уорхалам дзеля нейтралізацыі пачуцця, а значыць — яго аб'ектывізацыі. Тут і адчутая імі двума трагічнасць свету. Больш прыхаваная і надрыўная ў Уорхала — ён баяўся вайны і смерці. І больш адкрытая, на паверхні, але і больш спакойная ў Скліфасоўскай-Няхайчык. Нават яе ўлюбёная дамінацыя спалучэння срэбна-шэрага на чорным у графіцы — невыпадковая. Гэты прыём не проста «пашырае» прастору экспазіцыі (шэры на чорным аддаляе выяву, а белы на чорным, наадварот, набліжае яе). Вынайдзены Уорхалам мастацкі кірунак шануе «кіслотныя» колеры, але сам гуру





Фрагменты экспазіцыі.

поп-арта жыў у лофце (вялізным памяшканні з заводскім мінулым, гіганцкімі вокнамі і неадшліфаванымі сценамі), дзе не было і намёку на кідкую стракатасць, а каляровай дамінантай быў якраз чароўны срэбна-шэры. Мастачка заўважае тонкія рэчы.

Для прыёмаў Алы характэрны навізна і ізаляванасць вобразаў ад рэчаіснасці. У любым відзе мастацтва гэтая аўтарка стварае таленавітыя і арыгінальныя выявы з адчуваннем асаблівасцей абраных формаў мастацтва. Яе творы выглядаюць вонкава проста, але, тым не менш, аказваюць вельмі моцнае ўздзеянне дзякуючы прадуманым — нечаканым і вольным — псіхалагічным асацыяцыям. Бясспрэчна, яны разлічаны на ўдумлівага і падрыхтаванага гледача. Гэта рыса сучаснай культуры, але і праява дуальнасці натуры мастачкі Алы Скліфасоўскай-Няхайчык — яна марыць сустрэць роўнага суразмоўцу, яна запрашае вас стаць саўдзельнікам творчага працэсу. Адсюль і люстэрка ў экспазіцыі: зірніце, гэта вы, і вы — частка ўсяго. ■

Анатоль Казазаеў

У ЭСТЭТЫЦЫ МІНІМАЛІЗМУ

НАТАЛЛЯ АГАФОНАВА



«Драўляны народ». Рэжысёр Віктар Аслюк.

Звычайна ўсе лаўры за фільм атрымлівае рэжысёр. Насамрэч кінатвора без майстэрства аператара папросту няма — няма той візуальнай матэрыі, з якой фільм «шыюць». Як тая матэрыя ўзнікае з фарбаў, святла і ценяў — пра гэта мы размаўляем з таленавітым кінааператарам, прызёрам міжнародных кінафестываляў Анатолем Казазаевым.

Вы распавядаеце камерай. Яна для вас — і пяро, і пэндзаль. Дарэчы, менавіта «чалавек з кінаапаратам» першым рушыў у напрамку кінамастацтва, фіксуючы загадкавы подых дынамічнай рэчаіснасці. Як, дарэчы, тэхніка ўплывае на вынік працы аператара — то-бок на выяўленчую стылістыку, на ўнутрыкадравую пластыку?

— Тэхніка — важны складнік нашай работы. У тыя часы, калі здымалі на стужку, было вельмі цяжка. Асабліва ў дакументалістыцы. Там трэба, што называецца, ухапіць момант: перад аб'ектывам не акцёр, а нармальны, так бы мовіць, чалавек. І ты падпільноўваеш змену яго душэўнага стану. А тут ліміт стужкі — трэба камеру выключаць ці паспець уключыць.

Цяпер, у лічбавую эпоху гэтая праблема знікла... Запусціў камеру — і хай сабе фіксуе.

— А тады мог спадзявацца выключна на інтуіцыю. Чалавек гаворыць — заўважаеш, раптам ён пачынае будаваць фразы неяк інакш, рукой узмахне, і адчуваеш, што ў ім кандэнсуецца эмоцыя... А можа і нічога адметнага не рабіць, але...

...нюансы, штуршкі. Іх прыкмеціць, дакладней, прадбачыць можа толькі майстар. Вы сорак год здымаеце кіно, першаэлементам якога з'яўляецца асобны кадр з яго архітэктонікай і выяўленча-сэнсавай глыбінёй.

— Здымаю без дадатковага штучнага асвятлення. «Ставіць святло» — вельмі марудная, шматварыянтная працэдура, якая можа доўжыцца гадзіну і болей. Між тым чалавек (будучы герой фільма) стамляецца, страчвае энергетыку. А калі знікне аўтэнтычнасць героя, то ніякія светлавыя эфекты не дапамогуць. Звычайна чакаю натуральнага асвятлення — лаўлю адпаведны час сутак. Напрыклад, каб на кантрасце зняць постаць у праёмах дзвярэй, вокнаў. Катэгарычна не прымаю ні фільтраў, ні дыфузіёнаў — сродкаў, якія, так бы мовіць, упрыгожваюць адлюстраванне. Калі толькі пачынаў працу на «Беларусьфільме» ў 1978 годзе, тады гэтыя прылады выкарыстоўваў. Гэта як «дзіцячая хвароба». Трэба ж пачаткоўцу зарэкамендаваць сябе ў прафесіі — дэманстраваць, як валодаеш усімі прыёмамі. У той час студыя «Летапіс» была моцнай — у штаце амаль 25 аператараў і 40 рэжысёраў. Яны вельмі сур'ёзна ставіліся да працы маладых: глядзелі фільмы, абмяркоўвалі, тлумачылі памылкі. І вось тады трэба было прабівацца. З цягам часу пачаў абмяжоўваць сябе ў дадатковых выяўленчых сродках. Нядаўна з рэжысёрам Вольгай Дашук рабілі новы фільм «Не адзін» пра Віктара Залаціліна, які жыве ў паўпустой хаце і малюе пейзажы...

І там вы таксама не дадавалі святла? Нават на гарышчы?

— Толькі больш моцную лямпачку ўкруціў пад столлю. Можна было ўсе закуткі «агаліць» напалмам штучнага асвятлення...

Але тады знікла б атмасфера — тая магія кадра, якую ніхто не можа патлумачыць, але кожны здольны адчуць. І гэта менавіта аператарская таямніца.

— Актыўна папрацаваў са святлом на фільме «Андрэй» пра мастака Андрэя Бялова, бо прапанаваў рэжысёру Віктару Аслюку здымаць жывапісныя карціны ў падвале, выхопліваючы іх лакальным промнем. Можна было пайсці традыцыйным шляхам, павольна «разглядаючы» камерай жывапіс. Але мы зрабілі інверсіўны трэвелінг: карціны рухаюцца перад камерай. Шмат увагі надаваў дэталі: засяроджваў аб'ектыў на пэндзлі, фактуры палатна.

Ці мае значэнне чорна-белае ці каляровае адлюстраванне?

— У дакументальным кіно каларыстыка не адыгрывае значнай ролі. Уважліва падбіраць і суадносіць колеры неабходна ў ігравым фільме. А ў нас, калі пачынаць гэта рабіць, разбураеш унікальнае атачэнне, у якім існуе герой. Можна, напрыклад, зайсці да чалавека ў хату і пачаць перасоўваць рэчы ці наогул іх выдаляць, каб зрабіць экранную карцінку прыгажэй. Гэтага колькі заўгодна ў тэлепраграмах! Магу дазволіць сабе толькі ледзь ссунуць асобныя прадметы дзеля кампазіцыйнага балансу. Больш праўды ў кадры — вось маё крэда.

Характэрны прыклад — фільм «Фермер з Брагіна», дзе нават немагчыма распазнаць ваш аператарскі стыль. Выява пастозная, прастора сціснутая — быццам не хапае паветра.

— Так яно было ў натуры. Калі мы туды прыехалі, знайшлі нейкі недабудаваны свет, загрувашчанае падвор'е і чалавека, спавітага ланцугом бясконцых турбот. Спачатку я крыху збянтэжыўся, але менавіта такую прыземленую паўсядзённасць, невыносны цяжар жыцця і імкнуўся паказаць на экране рэжысёр Мікалай Князеў. Я выканаў задачу. Магчыма, калі б фермер меў багатую сядзібу, адладжаны быт, то і здымаць было б нецікава. Драматызму не хапала б...

Візуальна гэты фільм дакладна ўзнаўляе рэжысёрскі экспрэсіянізм Мікалая Князева.

— З кім бы ні працаваў з рэжысёраў, імкнуся захоўваць уласныя прафесійныя падыходы. Тут таксама прытрымліваўся свайго галоўнага правіла — не дадаваў штучнага асвятлення. Што тычыцца экспрэсіі, то наогул вельмі асцярожна змяняю планы (маштаб адлюстравання), ашчадна ўжываю ракурсы. Гэта сродак падкрэслівання, узмацнення. Бо калі ракурсы становяцца самамэтай, яны не працуюць на карысць фільма, а робяцца нечым накшталт зрокавага атракцыёну. Бывае, нават пярэчу рэжысёру, калі той настойвае на падобных эфектах. Калі здымаеш канкрэтную асобу, трэба як мага дакладней паказаць менавіта яе, а не замінаць гледачам сваімі аператарскімі практыкаваннямі.

Ваша мэта — схапіць аўтэнтычны момант, зафіксаваць чалавека ў яго нязвыклым стане, але ў натуральным асяроддзі.

— Неяк з рэжысёрам Віктарам Аслюком здымалі фільм «Вальс» пра пажылога сельскага доктара, які робіць візіты да пацыентаў на ровары. Кожны дзень ён аб'язджае вёскі — пераадольвае каля 100 кіламетраў. Я проста сачыў за ім з камерай, хадзіў з хаты ў хату. Але раптам збочыў: доктар пайшоў далей, а я затрымаўся ля адной бабулі, якая была

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.


«Цяпло».
Рэжысёр Віктар Аслюк.


«Восеньскі сон. Кінааматар».
Рэжысёр Вольга Дашук.

вельмі разгубленая — яе напярэдадні абрабавалі. Стаіць яна самотна ля вакна: то пачынае казаць нешта, то раптам рухаецца. А я ўвесь час фільмую моўчкі. І нават калі яе постаць хавалася ў ценю, працягваў здымаць.

Бо цень у кадры зусім не азначае «нябачнае». Калі сам-насам застаяцеся з героем, ён імкнецца гаварыць з вамі?

— Ён пачынае дапытвацца пра адно, другое... Я ўпарта маўчу, ніколі нічога не адказваю. Чалавек спачатку здзіўляецца, потым супакойваецца і патроху пачынае займацца сваімі справамі. А мне толькі тое і трэба. Іншым разам нават адпраўляю рэжысёра пашпацыраваць. Або ён сам сыходзіць.

Як вы набліжаліся да вядомага майстра дробнай інсітнай скульптуры Мікалая Тарасюка, які жыве практычна самотнікам сярод палескіх балот? Ён стаў адзіным героем фільма Віктара Аслюка «Драўляны народ».

— Дзед гэты ў пэўнай ступені распешчаны ўвагай тэлевізійнікаў. Яго і палякі здымалі. Ён прызвычаіўся не заўважаць камеры. Наведвалі майстра зімой, летам. Драўляныя лялькі, якія стварае спадар Тарасюк, — для яго жывыя істоты.

І вам трэба было «ўдыхнуць жыццё» ў гэты лялечны свет, які літаральна месціцца пад нагамі сярод травы ў садзе.

— Вось тут спатрэбіліся нізкія ракурсы. Клаліся на зямлю (здымалі ўдвух з Іванам Ганчаруком), каб потым на экране паўнавартасна паўсталі драўляныя персанажы. У гэтай сітуацыі можна было б смела выкарыстаць і дыфузіёны — «распыляльнікі» праменьчыкаў святла. Але мы чакалі сонца. Рэжысёр потым яшчэ напоўніў гэтыя эпізоды ціхімі гукамі.

Пабудаваць гукавы ландшафт фільма — іншая прафесія. Дарэчы, у працэсе здымак «перакрываеце» свой слых? Засяроджваецеся выключна на тым, што бачыце ў аб'ктыве?

— Слухаю чалавека, бо імкнуся правільна размеркаваць пластычныя акцэнты — зрабіць наезд (крыху ўзбуйніць план) ці наадварот. Людзі розныя. Адзін гаворыць стрымана, другі актыўна жэстыкулюе. Першы будзе больш цікавым на буйных планах, другога лепш «адсунуць» на сярэдні. Пачынаеш, напрыклад, «наезд», але раптам думка: «У яго ж галоўнае — рукі!». Ці здымаеш доўгі маналог і адчуваеш, што нейкі ўнутраны рух у кадры патрэбны. І пераводзіш камеру на іншае.

Трэба не толькі дакладна адчуць імгненне, але паспець зрабіць такое легата ў кадры.

— Проста ўважліва слухаў героя... Інакш, можа, і ўпусціў бы момант, не адчуў бы ўнутраны імпульс.

Рашэнне прымаеце спантанна па ходзе здымак. Тут рэжысёр нічога не можа ўхапіць, толькі аператар. Бо перад камерай — не акцёр, якога можна прымусіць паўтарыць. Ці мае значэнне колькасць людзей, якіх вы здымаеце?

— Гэта не важна. Першы раз мы з рэжысёрам заўсёды прыходзім без камеры: знаёмімся з героямі будучага фільма. У 2013 годзе рабілі фільм «Цяпло» з Віктарам Аслюком на лямцавай фабрыцы ў Смілавічах. Там чалавек сто працуе. Але здымаць усіх — бессэнсоўна. Спачатку, што называецца, вачыма адбіралі твары, у якіх асаблівая глыбіня адчуваецца.

Там вы трапілі ў мінулае стагоддзе: грукат, пыл...

— Адразу зразумеў, што здымаць трэба пераважна буйнымі планамі — і твары людзей, і станкі. Там вялікія вокны — святло цікава падае. Ну і рытм трэба было схапіць.

Не падумалі тады пра шматкамерную здымку?

— Такі падыход лагічны, калі трэба зафіксаваць маштабную падзею кшталту дэманстрацыі, параду, карнавалу. А ў астатнім хапае адной камеры.

Вядомы дакументаліст Сяргей Дварцавы сцвярджае, што для стварэння экраннага вобразу «чым горш для героя, тым лепей для рэжысёра». У такім выпадку лепшы сродак — схаваная камера, калі чалавек і не падазрае, што яго здымаюць.

— Схаваная камера як аператарскі і рэжысёрскі прыём была шырока папулярная ў 1960-70-я гады. Рабілі адмысловую выгарадку, маскіравалі аб'ектыў за шторкай. Цэлая аперацыя праводзілася. Цяпер схаваная камера паўсюль — у любым мабільніку. Таму для кінематаграфістаў яна стала нецікавая.

Вынік працы аператара — безліч адзнятага матэрыялу. Толькі адсюль, па вялікім рахунку, пачынаецца баляванне рэжысёра-дакументаліста. У 1990-х у беларускім кіно была выразная тэндэнцыя, калі аператары пайшлі ў рэжысёры: Дзмітрый Зайцаў, Юрый Ялхоў, Юрый Марухін.

— У дакументалістыцы — перадусім Ігар Бышнёў, Юры Гарулёў. Я магу зняць самастойна пейзажны кінаальбом, дзе не патрэбная драматургія. Але рабіць дакументальны фільм не адважуся. Жаданне такое было. Толькі потым знікла.

Падчас здымкаў дакументальнага фільма рэжысёр азначае толькі агульныя каардынаты. Галоўную функцыю выконвае аператар. А якім чынам на працэс уплывае сцэнарый?

— Лепшы сцэнарыст у кінадакументалістыцы — рэчаіснасць. Яна дыктуе форму і змест.

Напрыклад, карціна «Восеньскі сон. Кінааматар» рэжысёра Вольгі Дашук, дзе людзей здымае герой-кінааматар Анатоль Шнэйдар, а ўсіх іх разам — аператар Казазаеў. Атрымліваецца геральдычная канструкцыя — кадр у кадры.

— Мы прыехалі, пагутарылі, паглядзелі некаторыя яго стужкі. Чалавек ён стрыманы, нават сухаваты. Спачатку не ўразіў. Прапанавалі яму ўзяць відэакамеру і паехалі па месцах, дзе ён калісьці здымаў. Там яго пазнавалі, падыходзілі, гаманілі. І я шчасліва адчуў — скранулася, пайшло.


«Старадаўнія танцы». Рэжысёр Вольга Дашук.


«Не адзін». Рэжысёр Вольга Дашук.

Быў выпадак яшчэ больш уразлівы. Мелі на руках сцэнар пра чатырох братоў шафёраў. Прыехалі, пазнаёміліся з гэтай сям'ёй. На зваротным шляху апынуліся выпадкова ў невялікай вёсцы. Там пачулі гісторыю пра маладога пчалавода, зазірнулі да яго ў хату. Нам вельмі спадабалася фактура: і навакольны пейзаж, і невялікі дом. І малады гаспадар з жонкай, і іх малое дзіця.

Так з'явілася чорна-белае «Кола» рэжысёра Віктара Аслюка, якое трыумфальна пракацілася па фестывалях у Германіі, Фінляндыі, Расіі, Францыі, Іспаніі, Італіі, Грэцыі, Партугаліі. І вы трапілі ў намінацыю «За лепшае аператарскае майстэрства». Аднак прыз не атрымалі.

— Літаральна ў апошні момант удача абмінула...

Цяпер маеце дзве ўзнагароды за аператарскае майстэрства.

— Так. «Срэбны кентаўр» Міжнароднага кінафестывалю ў Санкт-Пецярбургу «Пасланне да чалавека» за стужку «Султан з Ардынкі» і прыз Міжнароднага кінафестывалю дакументальнага кіно «Хранограф» у Малдове за фільм «Цяпло».

Хоць вы нарадзіліся ў Пецярбургу, але ментальна нагадваеце беларуса: сціплы чалавек, трымаецеся ў ценю, уласнае майстэрства не заўважаеце...

— У 15 гадоў пайшоў працаваць аўтаслесарам, давучваўся ў вячэрняй школе — трэба было дапамагчы маці. Атрымліваў велізарны па тых часах заробак у 200 рублёў. У вольны час капіраваў алоўкам малюнкі самалётаў, аўтамабіляў.

Хлопцы-падлеткі звычайна яшчэ захапляюцца зброяй.

— Не, маім хобі з 13 гадоў стала фатаграфія. Заўважу раптам — святло дзіўна падае на прадмет — здымаю. Увесь працэс стварэння фатаграфіі вельмі любіў. Ванны пакой ператварыў у фоталабараторыю, сцяну ў кватэры — пад вернісаж. Пасля арміі пайшоў прасіцца ў асістэнты аператара на ленінградскую студыю дакументальных фільмаў. Мяне ўзялі... такелажнікам на 70 рублёў, і тое — па сяброўскай дамове. Праз год з вялікім боем перавялі ў асістэнты аператара і прызначылі да Аляксея Учыцеля на здымкі першага яго фільма. У 1971-м сабраўся ва ВГІК. Мяне літаральна паднялі на смех — туды людзі прабіваліся гадамі. Аднак адаслаў на конкурс фатаграфіі, прайшоў першы тур і другі. Атрымаў пяцёркі, вышэйшыя балы. Трэцім іспытам было сачыненне. Выбраў вольную тэму (кожны абітурыент сам яе фармуляваў): вырашыў напісаць «Вобраз Леніна на экране».

Паспрабаваў бы хто за такую тэму паставіць двойку на пачатку 1970-х гадоў!

— Тады пра тое не думаў. Фільмы савецкія ведаў добра і разварнуўся на шасці старонках. Самае галоўнае было мінімізаваць памылкі. Стараўся пісаць кароткімі сказамі, каб менш косак расстаўляць. Атрымаў чацвёрку.

Неверагодна высокая адзнака. Звычайна сачыненнем тады «выбівалі» з конкурсу палову абітурыентаў.

— Пасля сачынення чалавек сто сышлі з дыстанцыі. А я зразумеў, што перамог — паступіў з першага разу. Тут ужо ўсе мае калегі перажылі шок.

Чаму раптам узнік «Беларусьфільм»?

— Гэта ўжо прыватна-сямейная гісторыя. Пазнаёміўся ў Піцеры з беларусачкай. Пачалося ліставанне... У Мінск пераехаў ў 1978 годзе. Тут і прыжыўся. Зноў жа піцерскія мае сябры толькі плячыма паціскалі — маўляў, навошта ў такую правінцыю едзеш. А пасля некаторыя тут таксама апынуліся (Вольга Моракава, Сяргей Зубікаў). На «Беларусьфільме» прапаноўвалі здымаць ігравое кіно. Але я выбраў «Летапіс».

Аператар патрэбны рэжысёру толькі на здымачны перыяд. Таму ваш графік даволі дынамічны: з адной экспедыцыі — у другую. Ад аднаго рэжысёра — да іншага.

— Я здымаў з Анатолем Алаем, Ірынай Волах, Галінай Адамовіч...

Але перадусім — з выбітнай дынастыяй Дашукоў. Пачыналі з «галавой», Віктарам Дашуком, потым — з яго сынам і дачкой. Але сапраўдны творчы тандэм склаўся ў вас з Віктарам Аслюком.

— Літаральна з яго дыпломнага фільма «Слёзы блуднага сына» ў 1992 годзе. Мы абсалютна тоесныя па светаадчуванні і па разуменні феномену дакументалістыкі.

Падкрэсліла б: па разуменні мастацтва кінадакументалістыкі. Нарэшце ён уцягнуў вас і ў ігравое кіно. У фільме «Слёзы блуднага сына» ёсць пастановачныя эпізоды...

— І адметныя. Сцэна расстрэлу, напрыклад. Міхаіл Пташук тады, паглядзеўшы, адзначыў вельмі высокі ўзровень. Здымаць ігравое кіно — вельмі сур'ёзная праца. Цяпер завяршылі фільм «Рускі». Там аператарам-пастаноўшчыкам з'яўляўся Юрый Дакучаеў, але ў рэшце рэшт у карціне засталося каля 70 адсоткаў менавіта маіх кадраў. Тут шмат здымалі ручной (суб'ектыўнай) камерай, каб стварыць на экране эфект хісткасці, няўстойлівасці прасторы.

Прафесійных аператараў, здольных зрабіць якасныя выявы, шмат. Але тых, хто стварае візуальны кінавобраз, які пульсуе і дыхае, — адзінкі. На экране свет, зняты вамі, натуральна зіхаціць. Прадметы і твары быццам самі выпраменьваюць святло, як у іканапісе. І гэта напаўняе кадр метафізікай. Як быццам вы вызваляеце нябачную прыгажосць і адначасова — вышэйшы сэнс самой рэчаіснасці, максімальна абмяжоўваючы свае прафесійныя амбіцыі. Схіляецеся ў бок так званай эстэтыкі мінімалізму.

— У аснове — назіранне. Галоўнае — не прапусціць унікальныя моманты, якія прыадкрываюць душу чалавека. ■

СВЯТЛАНА БЕРАСЦЕНЬ

Дзівосы ансамбляў і сола

«Мінская вясна-2014»



Праект «Duettissimo-гала».
Фартэпіянны дуэт Анатоль Лапікус — Юрый Махавіч (Малдова).

Трыццаць гадоў таму, калі Беларусь рыхтавалася адзначыць знамянальную дату свайго вызвалення, у музычным жыцці тагачаснай рэспублікі з'явіўся новы фестываль: «Мінская вясна». Ён быў запачаткаваны як творчая справаздача айчынных выканаўцаў і кампазітараў на розных пляцоўках сталіцы — маштабны паказ новых праграм ва ўсіх жанрах, з правядзеннем канцэртаў-сустрэч і шматлікімі прэм'ерамі. Наступнаю вясной такое свята ладзілася ў гонар 40-годдзя Вялікай Перамогі. Вызначыўшыся перадусім як парад беларускіх музычных прэм'ер, фестываль заняў вольную нішу, займеў сваю эмблему і гарманічна ўвайшоў у каляндар філарманічных сезонаў, стаўшы добрай штогадовай традыцыяй. Якая ж яна сёння, музычная вясна даўжынёю ў трыццаць гадоў?

ПЯЛЁСТКІ НА ЎСПАМІН

Сёлетнюю «Мінскую вясну», якая панавала ў абедзвюх залах філармоніі (пад фестывальнай рубрыкай цягам красавіка прайшло 18 канцэртаў), ёсць з чым параўноўваць. І як тут абмінеш самы першы музычны форум! Ён працягваўся толькі восем дзён, але ў напружаным тэмпе, прадэманстраваўшы на дзіва стракатае і пышнае суквецце беларускай класікі ды новай музыкі. Тады, у 1984-м, увазе слухача былі прапанаваны буйныя творы Анатоля Багатырова, Яўгена Глебава, Канцэрт Генрыха Вагнера для кларнета, фрэска Дзмітрыя Смольскага «Партызанскія мадоны», уверцюра-фантазія «Свята» Андрэя Мдывані, «Мемарыял» Уладзіміра Дарохіна, паліжанравая кампазіцыя Мікалая Сіраты для народнага хору, песні Уладзіміра Алоўнікава, Уладзіміра Мулявіна, Ігара Лучанка. Плюс філарманічны вечар пад кіраўніцтвам знакамітага казахстанскага дырыжора Фуата Мансурава і аўтарскі канцэрт легендарнага масквіча Ціхана Хрэннікава.

Наступныя музычныя вёсны, адквітнеўшы, гэтак жа сыходзілі ў гісторыю, пакідаючы ў кожнай чулай душы сімвалічныя пялёсткі эфемернага фестывальнага букета, якія не страчваюць тонкі водар былых уражанняў. Згадкі — як часцінкі незваротнага. Вось тыповы колішні прыклад: рэпертуарны бум. На працягу аднаго з мінулых фэстаў адбыліся прэм'еры 6-й сімфоніі Андрэя Мдывані («Полацкія пісьмёны»), Канцэрта для аркестра Уладзіміра Дамарацкага, вакальна-сімфанічнага дзейства «Загуканне вясны» Людмілы Шлег, «Адажыа» Сяргея Янковіча, араторыі Алега Залётнева «Лісткі календара» на вершы Максіма Танка, «Камернай музыкі для струнных інструментаў» Алега Елісеенкава.

Хто з цяперашніх карыфеяў пагартае тыя «закапаныя ў архівах» партытуры і парупіцца, каб падчас чарговых сезонаў ажылі занядбаныя тутэйшыя кветкі далёкіх «Вёснаў»? Хто з дырыжораў-сімфаністаў здатны на такі ж энтузіязм, як у нястомнага маэстра Міхася Казінца, які ў красавіку 2006-га, увасобіўшы разам са сваім унікальным аркестрам «Маладая Беларусь» праграму з музыкі XX і XXI стагоддзяў, адзначыў юбілей Дзмітрыя Шастаковіча спалучэннем сусветнай класікі новага часу з набыткамі творчай моладзі (прынамсі, тады была выканана прэм'ера фартэпіяннага канцэрта Алега Хадоскі «Святло свечкі, якая дагарае»)?

ДУХ АБНАЎЛЕННЯ

Спакваля «Мінская вясна» пачала страчваць сваю выключнасць як фестываль нацыянальных прэм'ер. Цяпер яе змест больш залежыць ад кантэксту бягучых канцэртаў, ад асабістых амбіцый і маральнай пазіцыі дырыжораў ды салістаў, ад рэальных фінансавых варункаў у сферы акадэмічнай музыкі. Балазе мастацкаму кіраўніцтву Беларускай дзяржаўнай філармоніі ўдаецца падтрымліваць тыя канцэптуальныя традыцыі «Вясны», што робяць яе патрыятычнай і гасціннай, пазітыўнай, прывабнай для публікі. Імпрэзу, неад'емную ад развіцця нашай культуры, па-ранейшаму сілкуе дух абнаўлення: прэм'еры канцэртных праграм і асобных твораў, імёны маладых музыкантаў, ганараваных лаўрамі прэстыжных конкурсаў, творчы досвед сусветна прызнаных майстроў, адкрыцці малавядомай класікі, мінскія дэбюты іншаземных гасцей.

Гэтыя прыярытэты захаваў і фэст 2014 года. Сімвалічна, што першым на яго афішы быў пазначаны сольны канцэрт юнай беларускай зоркі, спадкаемцы здабыткаў нашай унікальнай школы акадэмічнага выканальніцтва на цымбалах — Аляксандры Дзенісені (клас Таццяны Сергіенкі; партыя фартэпіяна — Яўгенія Радзюк). Праз музыку розных эпох і стылёвых пластоў — ад Баха да П'яцолы — высвечваліся зіхоткія грані таленту цымбалісткі, якая, нагадаю, бліскуча прадставіла інструментальны голас Беларусі ў класічным кантэксце «Еўрабачання-2012» і з высокай прафесійнай годнасцю выступіла ў конкурсным фінале.

Яшчэ адно маладое імя — гітарыст Павел Шамшура, чые першыя поспехі на музычных спаборніцтвах звязаныя з гадамі навучання ў родным Мінску. Працягваючы ўдасканальваць майстэрства за мяжой (Германія, Італія), Павел упэўнена ладзіць стасункі з еўрапейскім арт-асяроддзем. Папоўніўшы сваю гітарную палітру яркімі разнастайнымі фарбамі, ён дадаў да партрэта «Мінскай вясны» выразны штрых: творы старадаўніх кампазітараў і сучаснікаў розных генерацый — ад Іагана Себасцьяна Баха і Даменіка Скарлаці да Леа Браўэра і Карласа Маскардзіні.

У плюралістычны змест фестывалю ўлучыліся залацінкі народнай шчырасці Беларускага ансамбля «Свята» (мастацкі кіраўнік Анатоль Кашталапаў); джазавая імпульсіўнасць швейцарскага трыа «Vein»; харызматычнасць расійскага віяланчэліста Кірылы Родзіна, чыё сольнае выступленне падтрымалі студэнты Акадэміі музыкі — наведвальнікі май-

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.





«Краявіды польскай музыкі».
Дзяржаўны акадэмічны сімфанічны аркестр Рэспублікі Беларусь.
Дырыжор Павел Котла (Польшча). Піяніст Гаюш Кэнска (Польшча).





«Страсці паводле Іаана» Іагана Себасцьяна Баха.
Ансамбль «Камерныя салісты Мінска».
Дзяржаўны камерны хор Рэспублікі Беларусь.
Дырыжор Дзмітрый Зубаў.
Саліст Андрэй Ахметаў.

стар-класаў выдатнага артыста і педагога, удзельнікі жывога ансамблевага шоу (партыя фартэпіяна — Настасся Бура).

А колькі свежасці прыўнесла ў атмасферу вясны прэм'ера Нацыянальнага акадэмічнага народнага аркестра імя Іосіфа Жыновіча — гала-канцэрт «Незабыўнае»: вялікі свет рамантычных эмоцый, узнёслых думак і глыбокага патрыятычнага настрою! Тут можна гаварыць пра жывую акадэмію беларускай песні, пра відавочны трыумф найлепшых твораў Уладзіміра Мулявіна ды Ігара Лучанка, з якіх складалася праграма. Генератар крэатыўных ідэй маэстра Міхась Казінец, аранжыроўшчык ад Бога Аляксандр Крамко, маладыя салісты-лідары Пётр Ялфімаў, Ян Жанчак — усе жыновічаўцы і запрошаныя артысты здзейснілі праект, які стаўся сапраўды інтэрактыўным. Удзельнікі канцэрта адчулі энергетычны пасыл удзячнай залы, якая і з насалодай слухала шэдэўры Мулявіна ды Лучанка, і самазабыўна далучала свой спеўны голас да вакальна-аркестравай партытуры. Сучасная песенная класіка — магутная духоўная сіла!

ПРЫНАДЫ І ПРЫКРАСЦІ

Штогод «Вясна» прэзентуе мастацтва музыкантаў-суайчыннікаў, прымае даўніх сяброў з-за мяжы, прысвячае тэматычныя праекты адмысловым каляндарным нагодам. І тое, і другое, і трэцяе спалучаецца ў творчасці Дзяржаўнага акадэмічнага сімфанічнага аркестра на чале з Аляксандрам Анісімавым. З публікай сёлетняга фестывалю калектыў сустракаўся тройчы, і дзве праграмы былі прадстаўлены мастацкім кіраўніком.

У адной з іх да беларускага аркестра далучыўся добра знаёмы нашай публіцы Марк Драбінскі — «дэман віяланчэлі», вучань легендарнага Мсціслава Растраповіча, знакаміты саліст, які ўжо доўгія гады жыве ў Францыі. Госць іграў Канцэрт для віяланчэлі з аркестрам Эдуарда Элгара, у праграму таксама былі ўключаны балетная музыка з Моцартавай оперы «Ідаменей» (на «Мінскай вясне» яна раней не гучала) і Сімфонія № 2 Сяргея Рахманінава.

Рыхтаваў маэстра Анісімаў і канцэрт, які меўся стаць фінальнай кульмінацыяй свята, бо завяршаў чараду фестывальных вечароў у Вялікай зале. Уверцюра-фантазія Пятра Чайкоўскага «Рамэа і Джульета», Сімфонія № 9 «З Новага Свету» Антаніна Дворжака і падобны да святланоснага вяснновага паветра, сонечны Ля мажорны Канцэрт для кларнета з аркестрам Вольфганга Амадэя Моцарта. Інтрыгавала імя саліста са Славеніі: Дарка Брлек. А потым публіку папярэдзілі, што канцэрт пройдзе без удзелу саліста і ў якасці кампенсацыі за няспраўджаны сюрпрыз прагучыць «Італьянскае капрычыа» Чайкоўскага. Хіба загана — «два Чайкоўскія»? Хай людзі вечную класіку паслухаюць! Ды камусьці такая рэпертуарная логіка не падалася прынаднай. «Рамэа і Джульета» гучыць у філармоніі даволі часта (папулярны опус ігралі тут «з інтэрвалам у сезон» і два моладзевыя аркестры). «Італьянскае капрычыа», як і сімфонія «З Новага Свету», таксама на слыху. Міжволі ўспомніш «Мінскую вясну-2012», калі наш Дзяржаўны сімфанічны, завяршыўшы турнэ па Японіі, паўтарыў гастрольную праграму ўжо дома: гэта быў згаданы твор Дворжака ў геніяльнай кампаніі Чайкоўскага, які «выручае» ў гасцях і дома, на Каляды і на Дзень Перамогі...

Між тым шкада, што «пратэрмінаваны» на некалькі месяцаў канцэрт-прысвячэнне стогадоваму юбілею Анатоля Багатырова (асобнай афішай быў абвешчаны на студзень, затым перанесены на сакавік, урэшце загадкавым чынам «выпарыўся» з анонсаў аркестра) ні нотай не нагадаў пра сябе ў кантэксце мінскага музычнага свята. На мінулых фестывалях прыгожа, з удзелам сталічных артыстаў і гасцей, адзначаліся юбілеі Моцарта, Шапэна, Шумана, Стравінскага, Шыманоўскага, рыхтаваліся праграмы да 90-годдзя з дня нараджэння выдатнага беларускага педагога, прафесара фартэпіяна Ірыны Цвятаевай, да 120-годдзя Рыгора Шырмы. Багатырову не пашанцавала.

Прыкра, што ў букет сёлетняй «Вясны» не трапіла імя Станіслава Манюшкі. Менавіта ўвесну, 5 мая, споўнілася 195 гадоў з дня яго нараджэння. Як было б дарэчы прыгадаць творчасць нашага земляка, генія беларускага гукасвету эпохі рамантызму і польскага класіка, чыя музыка сімвалізуе непадзельную лучнасць дзвюх роднасных культур! Няма сумніву, 200-гадовы юбілей Манюшкі будзе ўключаны ў каляндар ЮНЕСКА і адзначаны шырока. Але да гэтага яшчэ далекавата.

У ПАЛОНЕ КРАЯВІДАЎ

Сімфанічны канцэрт, які адбыўся на пачатку фестывалю, быў прымеркаваны да 20-годдзя Польскага Інстытута ў Мінску. Дзякуючы яго прысутнасці ў нашай краіне падтрымліваецца беларуска-польскі культурны дыялог. У ініцыятыўным партнёрстве нараджаюцца шматлікія супольныя музычныя праекты. Сярод іх і праграма, з якой наш акадэмічны сімфанічны калектыў выступіў пад кіраўніцтвам знанага польскага маэстра Паўла Котлы. Сёння ён, дырыжор Лонданскага сімфанічнага аркестра, стала жыве ў брытанскай сталіцы. Супрацоўнічаў са славутасцямі, чуў авацыі найпрэстыжных залаў свету. І пачэснай канстантай застаецца ў яго творчасці музыка суайчыннікаў. Летась у Мінску Павел Котла дырыжыраваў канцэртам, прысвечаным 100-годдзю Вітальда Лютаслаўскага. Гэтым разам прадставіў узор бездакорна складзенай тэматычнай нізкі «Краявіды польскай музыкі».

Маэстра дасканала спасціг законы сімфанічнай драматургіі (апроч дырыжорскай прафесіі, мае досвед музыказнаўцы, пацверджаны дыпломам Оксфардскага ўніверсітэта) і настолькі трапна «зрэжысіраваў» гучанне праграмы, што публіку ці не з першых нот паланілі глыбіня і прастасць прэзентаванага музычнага ландшафту.

Творы розных перыядаў (канец XIX — другая палова XX ст.), натхнёныя рэаліямі самабытнага асяроддзя, каларытам прыроднага наваколля, інтанацыямі фальклору, вобразамі народных паданняў, непаўторным паветрам дзяцінства... «Стэп» Зыгмунта Наскоўскага падобны грунтоўным сімфанізмам да эпічнага рамана. Родная да слёз неарамантычная «Ліцвінская рапсодыя» Мечыслава Карловіча, прасякнутая тэмамі беларускай песеннай аўтэнтыкі: гэтак свежа, ярка, са шчымлівай любоўю да краю свайго маленства іх узнавіў наш зямляк, ураджэнец Вішнева, што на Смаргоншчыне. У «Кшэсанах» Войцеха Кіляра, буйнога кінакампазітара, авангардыста новага часу, стылізацыя агністага танца польскіх горцаў «выкрасала» з аркестравай глыбы галавакружную ачышчальную энергію, якая ўрэшце «парвала залу» ад партэра да галёркі, спарадзіўшы выбух пазітыўных эмоцый.

У атачэнні гэтых сімфанічных паэм — тонка знітаваны з імі рамантычны астравок Другога фартэпіяннага канцэрта Фрыдэрыка Шапэна. Далікатны абрыс аркестра ўтвараў празрыстую сімфанічную аправу для гукапісу раяля, на якім саліраваў госць з Кракава Гаюш Кэнска. Працінала душу высакародная спавядальная шчырасць, з якой піяніст узнаўляў маналог вялікага папярэдніка. Ён дасягаў трапяткога сумоўя з меланхалічнай прасветленасцю 20-гадовага Шапэна і на гэтыя імгненні сам станавіўся «паэтам фартэпіяна». Выбітны малады віртуоз, прызнаны маг клавіятуры, Гаюш Кэнска ў той вечар дадаў да сваіх шматлікіх конкурсных лаўраў тытул куміра мінскай публікі. Зала поўнілася захапленнем і ўдзячнасцю да нашых братоў-суседзяў, якія зрабілі падарунак для многіх слухачоў. Мабыць, свежага глытка не надта знаёмай, але такой блізкай па духу і гістарычных традыцыях славянскай музыкі нам бракуе ў рэпертуары айчынных выканаўцаў?

ДВА КАРАЛІ? ВІВАТ!

Каралём інструментаў часта называюць арган. Таямнічы прышэлец, чый радавод налічвае некалькі тысячагоддзяў і сягае ў неспазнаныя глыбіні антычнасці, надзелены магутным сакральным голасам, жывым дыханнем і містычным духам, пануе над музычным светам. Дык якая ж без яго «Мінская вясна»! Летась яна прайшла пад знакам 50-годдзя аргана Вялікай залы Белдзяржфілармоніі, сабрала замежных гасцей, прадставіла нашу школу арганнага выканальніцтва. Яшчэ раней на вясновым фэсце быў запачаткаваны цыкл канцэртаў «Шэдэўры сусветнага арганнага мастацтва». Яго вытокам сталася сольная праграма выбітнага нямецкага маэстра Яганеса Геферта. Мінуў без малога дзясятак гадоў, прафесар Геферт цяпер наш часты госць, а папулярная канцэртная рубрыка, якую нязменна вядзе музыказнаўца Вольга Савіцкая, зрабілася традыцыяй кожнага сезона. «Шэдэўры...», ды яшчэ з удзелам Яганеса Геферта — знаўцы «сакрэтаў караля», — узбагацілі афішу сёлетняй «Вясны».

Але як жа фартэпіяна? Нездарма ў сваім найдасканалым увасабленні яно атрымала каралеўскі тытул: раяль! І на музычнай прасторы «Вясны» гэта сапраўдны кароль. У пазамінулым сезоне наш непараўнальны Ігар Алоўнікаў прысвяціў фестывальную праграму 300-годдзю фартэпіяна, запрасіўшы публіку ў неабсяжны музычна-вобразны свет: ад Баха да Моцарта, ад Шапэна да Чайкоўскага, ад Агінскага да Глебава. Сёлета раяль уладарыў у давяральнай камернай атмасферы Малой залы, дзе зорка фартэпіяннага выканальніцтва з Македоніі, доктар філасофіі Ана Гацава прадставіла, сярод іншага, і новую для беларусаў сучасную македонскую музыку.

Магнетызм караля інструментаў напоўніцу адчуваўся ў Вялікай зале, дзе «на ўра» прайшоў мінскі дэбют Вазгена Вартаняна. Яркі талент расійскага піяніста раскрыўся праз дыяменты віртуознай рамантычнай музыкі: Баркаролу Фа-дыез мажор Фрыдэрыка Шапэна, Санату сі мінор Феранца Ліста, «Танцы давідсбюндлераў» Роберта Шумана,Варыяцыі Яганеса Брамса на тэму Паганіні. Фенаменальная тэхніка і нястомнасць. Ілюзія ігры не дзвюх, а чатырох рук. Экспрэсіўнасць гучання, у якім адчуваеш тэмбравае «жывапісанне» і





ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Гала-канцэрт «Незабыўнае». Нацыянальны народны аркестр імя Іосіфа Жыновіча. Дырыжор Міхась Казінец. Салісты Ян Жанчак, Пётр Ялфімаў.

моц сімфанічнага аркестра. Шыкоўнае піянісіма. Выразнасць паўз. Брыльянтавая зіхоткасць пасажаў. Услухоўванне ў кожную ноту акорда. Катарсічныя кульмінацыі. І ніякіх вонкавых «эфектных штучак»! Артыстызм, тэатральнасць, нават эпатажнасць — у самой ігры, у жывых кантрастах музыкі.

СУЛАДДЗЕ, СУМОЎЕ...

Праект расійскага скрыпача, колішняга мінчука Сцяпана Яковіча ды піяніста Юрыя Гільдзюка стаўся працягам цыкла «Усе санаты Бетховена для скрыпкі і фартэпіяна». У той вечар прагучалі два творы, якія класік прысвяціў графу Морыцу фон Фрызу, а таксама славутая Ля мажорная «Крэйцарава саната». Выдатны знаўца прыроды абодвух інструменаў, Бетховен стварыў мастацкія шэдэўры для дуэта, дзе партнёры выступаюць на роўных і могуць раскрыць свае творчыя вартасці праз выразнасць інструментальнага ансамбля. Сёння, калі кожны пачатковец марыць пра сольную кар'еру, майстэрства супольнага грання дарагога каштуе. Навучыць гэтаму немагчыма, калі ў душы прафесіянала не жыве Музыкант, чуйны да гармоніі ансамбля, здатны да партнёрства і сумоўя. Індывідуальнасці Сцяпана Яковіча ды Юрыя Гільдзюка з'ядналіся ў «ансамбль адзінага дыхання». Таленавітыя мастакі, яны вядуць за сабой да таямніцы бетховенскіх санат, малюючы нечакана прывабны, бунтоўны і пачуццёвы, суровы і вытанчана пяшчотны свет, дзе нішчацца руцінныя каноны класіцызму і вее свежасцю рамантычнай эпохі...

А каралеўскае суладдзе двух раяляў? У межах «Мінскай вясны-2008» нарадзіўся першы Міжнародны фестываль фартэпіянных дуэтаў. «Duettissimo» — гожая традыцыя. А яе натхняльнікі, наш зорны фартэпіянны дуэт Наталля Котава — Валерый Баравікоў на сёлетняй вясне адзначылі 15-годдзе сумеснай творчасці. Вечар «Duettissimo-гала» поўніўся згадкамі пра канцэртную дзейнасць дуэта; пра вялікую працу Валерыя Баравікова як стваральніка багатага рэпертуару для фартэпіянных ансамбляў рознага кшталту; пра былыя фэсты, удзельнікі якіх ігралі нават на васьмі раялях і ў 16 рук.

Нягледзячы на цяперашнія сціплыя фінансавыя магчымасці, свята атрымалася. Прыехалі славутыя госці з Малдовы Анатоль Лапікус — Юрый Махавіч, адметны расійскі дуэт Людміла Зайцава — Уладзімір Флейман. Гучалі творы Штраўса, Брамса, Бетховена, П'яцолы, Стравінскага, Шнітке ў бліскучых апрацоўках Валерыя Баравікова і музычныя падарункі звыш праграмы. Крануў сюрпрыз ад малдаўскіх піяністаў, якія нагадалі «адну геніяльную апрацоўку, здатную ўвекапомніць асобу Баравікова ў гісторыі музыкі». Дотык да клавішаў — і гучанне двух раяляў працяла душу інтанацыяй самага папулярнага паланеза Агінскага... Калі знаёмы і нязвыклы гукавы вобраз растаў у паветры, сцішанасць партэра парушыў мужчынскі ўздых — і ўскрык: «Госпадзі... Брава!!!»

Дзівосы ансамблевага выканальніцтва радавалі фестывальную публіку. У святую передвелікодную пятніцу лепшыя выканаўцы з Беларусі, Германіі, Расіі прадставілі шэдэўр драматычнай культавай музыкі, які рэдка гучыць у жывых канцэртах, — «Страсці паводле Іаана» вялікага Баха. Дырыжор гэтага праекта Дзмітрый Зубаў, вядомы і ў амплуа піяніста, ды выканаўца тэнаровай партыі Евангеліста германскі спявак Аляксандр Юдзянкоў выступілі таксама як інтэрпрэтатары вакальнага цыкла Франца Шуберта «Прыўкрасная млынарка». Разнастайнасцю супольнага грання вылучаліся Міжнародныя дні мандалінна-гітарнай музыкі «Mandolinissimo» (карані гэтай традыцыі, якой апякуецца выдатны артыст і педагог Мікалай Марэцкі, вядома ж, у «Мінскай вясне»)...



Нейкі час таму «Мінскую вясну» нібыта панізілі ў статусе. Свята пачалі называць цыклам канцэртаў, слова «фестываль» у дачыненні да яго зрабілася табуяваным. Аднак дэмакратычны праект, які ўжо 30 гадоў збірае ў філармоніі лепшых айчынных музыкантаў ды іх калег з розных краін, прываблівае высокай мастацкай вартасцю самую пераборлівую публіку. У гэтым ён не саступае буйным фестывалям класікі, што ладзяцца ў Беларусі на камерцыйнай аснове. Ці будзе чалавек, які насамрэч шануе мастацтва, а не проста хінецца да гучных імёнаў, пераймацца наконт слоўнага вызначэння музычнай вясны? «Фестываль» — значыць «свята». А свята і ёсць свята. Як яго ні назаві... ■

Тысяча гадоў...

Пасляслоўі да выставы

Праект «Дзесяць стагоддзяў мастацтва Беларусі» быў прааналізаваны ў папярэднім нумары часопіса, але мы вырашылі вярнуцца да яго яшчэ раз. І папрасілі нашых аўтараў падагульніць вынікі выставы і адказаць на некаторыя пытанні. Ці адэкватныя і паўнавартасныя былі формы і кантэкст экспанавання, адбор артэфактаў? Ці паўплывае на мастацтвазнаўчую навуку, на грамадскую думку такі прадстаўнічы збор нацыянальных рарытэтаў?

Падсумаванне ці перагляд?

ВОЛЬГА БАЖЭНАВА

Выстава Нацыянальнага мастацкага музея падсумоўвае нашы веды пра тысячагадовы шлях развіцця, веды, якія структурываваліся амаль сто гадоў (першы слоўнік беларускіх мастакоў быў выдадзены ў сярэдзіне XIX стагоддзя). Экспазіцыя сабрала значныя рарытэты з музеяў Беларусі і ўспрымаецца своеасаблівым усебеларускім музеем нацыянальнага мастацтва, залатым запасам краіны.



Царская брама. Дрэва, разьба, пазалота. XVIII стагоддзе.

«Дзесяць стагоддзяў...» — вынік збіральніцкай і навуковай працы музеяў і розных акадэмічных інстытуцый Беларусі, у першую чаргу — Цэнтра даследавання беларускай культуры Нацыянальнай акадэміі навук. Выстава дае магчымасць сказаць, што падведзена рыса апісальнаму вывучэнню нашага мастацтва і пачынаецца новы этап, які закрые лакуны айчыннай культуры.

Канцэпцыю пісаў Уладзімір Шчасны, чалавек, які на асабістым досведзе дыпламата і прадстаўніка Беларусі па справах ЮНЭСКА ўсведамляе велізарную запатрабаванасць Заходняй Еўропы і Расіі ў ведах пра нашу культуру — для іх мы дагэтуль terra incognita. Калі я рыхтавала кнігу «Беларусы Масквы. XVII стагоддзе», сутыкнулася з гэтым. Напрыклад, маскоўскія навукоўцы не верылі ў тое, што творы пры рускім царскім двары выконваліся майстрамі беларускімі, а не заходнееўрапейскімі, добра разумеючы, што гэтая з'ява аднекуль прыйшла ў іх культуру і ўкаранялася ў ёй яшчэ наступныя сто гадоў.

Счасны абапіраўся на трохтомнік па гісторыі мастацтва Барыса Лазукі, ён жа ў сваю чаргу — на фундаментальную шматтомную працу навукоўцаў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН 1987—1994 гадоў «Гісторыя беларускага мастацтва» і шматлікія публікацыі апошніх гадоў. «Дзесяць стагоддзяў...» in situ («на месцы, ужывую») заснавана на гэтых кнігах. Яна вынік, і вынік уражальны.

Звернемся да мастацкіх помнікаў. Дарэчы, у выставачнай прасторы вялікую ролю адыгрываюць дэманстраваныя на камп'ютарных маніторах фільмы пра старажытныя храмы, дваранскія сядзібы (Алег Лукашэвіч, Аляксандр Аляксееў) і рэдкія кадры кінахронікі 1920—1950-х. Першая зала экспазіцыі напоўнена каштоўнымі, невялікімі па памерах прадметамі: гэта каменныя і металічныя іконкі, упрыгожванні і старадаўнія грашовыя знакі ў выглядзе зліткаў срэбра. Добрае асвятленне дае магчымасць разгледзець абразок са стэатыту, на якім увасоблены імператар Канстанцін і яго маці — імператрыца Алена. Рука імператара паставіла подпіс пад указам, які зрабіў хрысціянства дзяржаўнай рэлігіяй у IV стагоддзі, а Алена, паводле падання, знайшла крыж, на якім пакутаваў Выратавальнік. Гэтыя дзве важныя для еўрапейскай хрысціянскай культуры асобы выяўлены сіметрычна адносна васьміканцовага крыжа. Мастак падрабязна выразае мініяцюрную сцэну прадстаяння святых, здаецца, што камень растае, ахінаючы постаці Канстанціна і Алены. Ніякая рэпрадукцыя не перадасць гэтай лёгкасці працы майстра. Нам цікавыя падрабязнасці і дэталі імператарскага ўбору, аздобленага па падоле і плячах каштоўнымі камянямі, кароны са скроневымі падвескамі, характэрнымі для стылю візантыйскага двара. Так, гэта твор адной з самых вытанчаных культур сярэднявечча — візантыйскай. Як гэта заўсёды бывае з артэфактамі з нашых зямель, у ім перапляліся і непарыўна злучыліся Усход і Захад: па меркаванні аўтарытэтнага спецыяліста ў візантыйскай дробнай пластыцы Васіля Пуцко, гэты абразок быў выкананы з візантыйскага ўзору X стагоддзя раманскім майстрам (гэта значыць скульптарам раманскага перыяду мастацтва Заходняй Еўропы) у XII стагоддзі. Для яго вывучэння патрабуецца высокая кваліфікацыя, і сам твор яшчэ доўга будзе прадметам неаслабнай цікавасці даследчыкаў.

У цэнтры першай жа залы стаіць драўляная Царская брама XVIII стагоддзя. Яна больш за два з паловай метры ў вышыню, але вытанчанасць разьбы прымушае нас падысці бліжэй і любавацца кожнай дэталлю рэльефнай паверхні, упрыгожанай з неверагоднай разнастайнасцю. Здзіўляе мноства завіткоў, грабеньчыкаў, кветак і арнаменту, адзін элемент амаль не сустракаецца ў разьбяных творах і нават не мае вызначанай назвы,

Канстанцін і Алена. Стэатыт, разьба. Сярэдзіна XII стагоддзя.


Карона для Торы. Метал, чаканка. XVIII—XIX стагоддзі.

яго можна параўнаць з бягучым воскам расплаўленай свечкі. Разьбяр, як сапраўдны маэстра, паказвае магчымасць успрымання матэрыялу за межамі яго фізічнай формы: дрэва здаецца цякучым, мігатлівым золатам. У шчыльна запоўненым арнаментам палатне фасада Царскай брамы яшчэ застаецца месца для жывапісных сцэн: Звеставанне, чатыры Евангелісты і тры святыя. Гэты помнік вывучаўся Андрэем Ярашэвічам, адным з выбітных знаўцаў беларускай сакральнай скульптуры.

Побач з такой маэстрыяй абсалютна натуральна выглядае складаная разьба XVII стагоддзя з іканастаса Нікалаеўскай царквы горада Магілёва, адзінае сведчанне таго ўзлёту беларускай культуры, што сваёй пышнасцю скарыла двор рускага цара Аляксея Міхайлавіча.

Традыцыі разьбы XVII—XVIII стагоддзяў відавочныя ў двух Царскіх брамах XIX стагоддзя, адна з іх выканана з дрэва, а іншая, з тым жа ўменнем «плесці» арнамент, — з... саломы. Гэта не адразу разумееш, але асаблівы залаціста-жоўты колер паверхні і яе геаметрычная структура прымушаюць зрабіць гэта адкрыццё.

І сімвалічным працягам тэмы беларускага культуртрэгерства, то-бок сітуацыі, калі Беларусь выконвала свайго роду асветніцкую функцыю ў суседніх дзяржаў, з'яўляецца кніга «Жазло праўлення» Сімяона Полацкага. Выдадзеная ў 1667 годзе ў Маскве, яна стала своеасаблівым праграмным дакументам Вялікага Маскоўскага сабора.

Другая зала прысвечана Рэнесансу і барока. Інтэлектуалізм культуры Адраджэння прадстаўлены найперш кніжнай прадукцыяй: перакладамі Францішка Скарыны, радзівілаўскай мапай Вялікага Княства Літоўскага, панарамнымі відамі беларускіх гарадоў, Статутам 1588 года, вялікім дзяржаўным законам, за подпісам канцлера Льва Сапегі.

У той жа зале знакамітыя і знакавыя рарытэты беларускай культуры барока XVIII стагоддзя: слуцкія паясы, урэцкае шкло і свержанскі фаянс. Яны таксама былі на тэрыторыі Беларусі, хоць заўсёды здавалася, што ўжо і следу ў нас не засталося ад гэтых твораў знакамітай радзівілаўскай мануфактуры. Прывезці на выставу ўрэцкае шкло і свержанскі фаянс было цяжка: яны захоўваліся ў малавядомых для шырокай публікі месцах — касцёле і археалагічным музеі. Жырандоль урэцкага шкла — адзіны экспанат такога роду, які варта параўноўваць з падобнымі вырабамі на асобнай выставе. Гэта, мабыць, стане самастойным буйным праектам мастацкага музея, бо арганізацыя такіх выстаў, як «Слуцкія паясы», «Партрэты даўніх уладароў і магнатаў Вялікага Княства Літоўскага», «Мастакі Парыжскай школы», — наўпроставае вяртанне нацыянальных шэдэўраў у культурнае поле нашай краіны.

Барлінныя абразы другой залы вылучаюцца маэстрыяй, асабліва дзве іконы з іканастаса Успенскага сабора Жыровіцкага манастыра. Адзін з аўтараў настолькі тонка карыстаецца колерам, што звяртае нас да лепшых традыцый каралеўскага французскага мастацтва часоў Вато і Бушэ. А самі кампазіцыі з выявамі апосталаў на ўвесь рост яшчэ раз прымушаюць успомніць пра рэнесансныя асновы культуры барока: яны непасрэдна нагадваюць нам пра манументалізм і веліч мастацтва італьянскага Адраджэння.

У зале Рэнесансу і барока ўпершыню ясна чытаецца некалькі новых аспектаў беларускага мастацтвазнаўства: так, напрыклад, агульнаканфесійнае стылістычнае цэлае, калі ў адзіным іканаграфічным і мастацкім ключы напісаны абразы для праваслаўных, уніятаў, каталікоў і стараабрадцаў. Вядома, канфесійныя адрозненні застаюцца, але ў наяўнасці адзінства хрысціянскай мастацкай культуры да XVIII стагоддзя. Прычым можна назіраць значнае пашырэнне гэтага кантэксту: для сінагагальнага Арон кадэша разьбяры выкарыстоўвалі традыцыю скразной разьбы, якая была вядомая ў беларускіх хрысціянскіх храмах XVI—XIX стагоддзяў. Гэтыя адкрыцці выставы дазваляюць фармуляваць новыя праблемы для вывучэння беларускага мастацтва, значна паглыбляючы яго змест.

Трэцяя зала была афарбавана светлым, настальгічным настроем: у ёй пераважалі партрэты. Як ні дзіўна, партрэты і інтэр'еры перадаюць атмасферу даўніх дваранскіх гнёздаў Беларусі. Прыцягваюць увагу дзве камерныя выявы з Магілёўскага абласнога краязнаўчага музея імя Раманава пэндзля невядомага мастака: маладой жанчыны і мужчыны з дзіцем на каленах. Героі глядзяць на нас поглядам такіх жывых вачэй, якія ўмеў пісаць малавядомы, але выдатны беларускі мастак XIX стагоддзя Фёдар Тулаў (жыў у Прапойску-Слаўгарадзе).

Выстава ўздымае пытанні даследвання і пошуку новых аўтараў беларускага мастацтва XIX стагоддзя. Уменню маляваць тады надавалася вялікае значэнне, таму што лічылася, што «яно спрыяе развіццю паняццяў пра вытанчанае, густ, розум і таленту». У беларускім краі жывапісцаў вучылі ў Полацкай і Віленскай акадэміях, выпускнікі ехалі далей у Санкт-Пецярбург, Вену... Таму павінна была скласціся і быць прадстаўленай сваімі творамі цэлая плеяда мастакоў. Статыстыка 1830—1863 гадоў для Вільні такая: на 50-60 тысяч жыхароў каля 1000 чалавек можна аднесці да прафесійнай інтэлігенцыі, з іх прыкладна каля 100 былі актыўнымі мастакамі. Што мы ведаем пра творы і жыцці мастакоў беларускіх гарадоў XIX стагоддзя? У гэтым асяроддзі даследчыкі даўно вылучаюць класіка беларускага жывапісу XIX стагоддзя Івана Фаміча Хруцкага (вялікую выставу якога таксама, дарэчы, рабіў Нацыянальны мастацкі музей).

Абсалютна бліскучай часткай выставы стала прэзентацыя мастацтва апошніх дзесяцігоддзяў XIX — першых дзесяцігоддзяў XX стагоддзя. Прадстаўлены розныя школы, мастакі, якія ўражваюць непасрэднай і чыстай цягай да творчасці, як быццам сапраўды ў грамадстве адкрылася непераадольная «воля да мастацтва». Вяршыняй такога ўздыму стаў парыжскі «Вулей» маладых мастакоў. Іх запал і сіла бачныя на карцінах. Дастаткова паглядзець на пейзаж і партрэт пэндзля Хаіма Суціна ў экспазіцыі. Падыдзіце да гэтых прац — і адчуеце дыханне творчага агню і імпэту майстра.


Блюда Свержанскай мануфактуры. Фаянс, роспіс. XVIII стагоддзе.


Пётра Сергіевіч. Шляхам жыцця. 1934.

Побач з Суціным працы яго мінскага настаўніка Якава Кругера, вялікая выстава якога была арганізавана Мастацкім музеем у 2000 годзе. Якое багацце фактур, тэхнічных прыёмаў, волі ў мадэліроўцы формы! На выставе ты атрымліваў асалоду ад добрага жывапісу, часам спыняючыся ад здзіўлення, таму што такога ўзроўню прац вядомых мастакоў, здаецца, табе яшчэ не ўдавалася бачыць. Сапраўды, Мастацкі музей і музеі нашай краіны шчодра адкрылі свае запаснікі.

Самай складанай задачай быў паказ мастацтва ХХ стагоддзя. Акцэнт быў зроблены на школах і выбітных творах. Адзначу двух майстроў, у якіх адчуваецца дух і кліч эпохі і роднай зямлі: Пётру Сергіевіча і яго «Шляхам жыцця» (1934) і Віталя Цвірку з «Блакітным днём» (1980). У Сергіевіча складаная кампазіцыя: мы бачым герояў са спіны, яны сыходзяць углыб палатна па дарозе, якая набліжаецца да перавалу. Здаецца, зямны шар рухаецца ў рытме поступу іх босых ног. Хораша і сурова вакол: зямля як бы падтрымлівае людзей, надаючы ім мужнасці. Карціна надзвычай мастацкая і адначасова маральна-павучальная. Гэта шэдэўр творчасці Сергіевіча, які, прыехаўшы вучыцца ў Вільню, усё сваё жыццё правёў у гэтым горадзе. «Блакітны дзень» Цвіркі — гімн някідкай прыгажосці беларускай зямлі. Аўтар паказвае нам тое выключнае светла-блакітнае свячэнне прыроды, якое можа выказаць і заўважыць толькі мастак. Ён адкрывае яго на пярэднім плане, а затым адводзіць наш погляд у бязмежныя абшары, дзе адценні колеру манументалізуюцца і гучаць суцэльнымі магутнымі акордамі. Музыка зямлі не перакладаецца на словы, але яе магчыма адчуць у фарбах.

Такім чынам, выстава паказала нам вялікую колькасць моцных і знакавых артэфактаў. Сабраныя разам, яны прымусілі па-новаму паглядзець на гісторыю беларускай культуры і мастацтва, а значыць, і адыграюць значную ролю на пачатку новага этапа іх вывучэння. ■

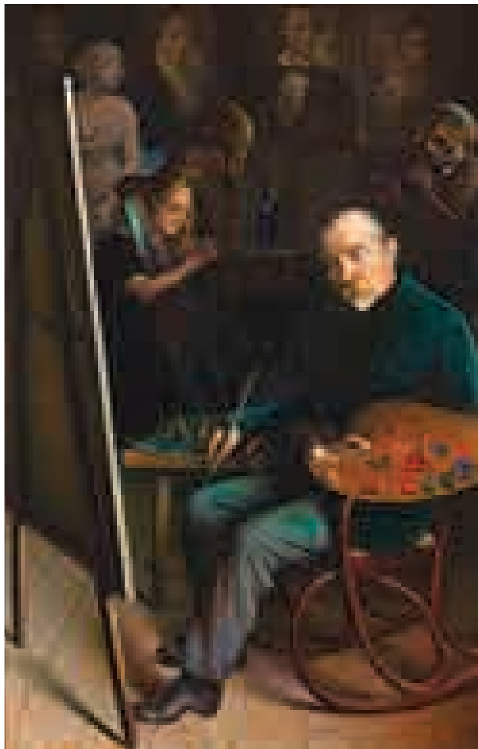

Валенцій Ваньковіч. Партрэт Тамаша Зана. Алей. 1837—1839.

Ахапіць неахопнае

СЯРГЕЙ ХАРЭЎСКІ

«Дзесяць стагоддзяў...» — грандыёзны і самы значны за гады незалежнасці выставачны праект, які паказвае мастацтва Беларусі знітаваным з сусветным, жывым і бесперапынным працэсам. Сярод гледачоў і крытыкаў экспазіцыя атрымала папулярнасць перадусім дзякуючы сваёй унікальнасці: было сабрана каля паўтысячы экспанатаў, наладжана мультымедыйнае абсталяванне, зроблены эксплікацыі і аўдыягіды, выдадзены каталог на трох мовах — падобнага ў беларускіх музеях ніколі не было. Многія рарытэты адмыслова да выставы былі грунтоўна паноўлены і адрэстаўраваны. Нават славутыя, шматкроць рэпрадукаваныя творы са сталай экспазіцыі мастацкага музея заззялі па-іншаму.

З'явілася магчымасць убачыць эксклюзіўныя артэфакты з розных музеяў краіны, карпаратыўных і прыватных калекцый. Напрыклад, «Партрэт Тамаша Зана» пэндзля Валенція Ваньковіча — адзіная прыжыццёвая выява філамата і адзіны твор Ваньковіча ў Беларусі. Рэдка паказваліся карціны Марка Шагала, Хаіма Суціна, Абрама Маневіча, «Віцебск» і «Акно» Паўла Южыка, творы Надзеі Хадасевіч і Уладзіслава Страмінскага. Багата абразоў і рэліквій, сярод іх — унікальныя старадрукі, напрыклад, выдадзеная Мікалаем Радзівілам Чорным «Брэсцкая Біблія» — сведчанне нашай культурнай суб'ектнасці ў часы Рэфармацыі, або ўнікальнае «Жазло праўлення» Сімяона По-



Юдаль Пэн. Аўтапартрэт з музай і смерцю.
Алей. 1924.



Язэп Драздовіч. Над безданню. Знак перасцярогі на краі кальца Сатурна.
Алей. 1931.

лацкага. Таксама былі выстаўлены іудзейскія і мусульманскія прадметы культу.

Галоўнае — нам прадэманстравалі зусім новы культурны дыскурс, версію таго, на чым мы мусім грунтаваць сваю ідэнтычнасць і якія каштоўнасці перадаваць наступнай генерацыі. Выставачны эксперымент паставіў перад намі, гледачамі, пытанні, якіх з'явілася больш, чым было. Што ёсць нашай класікай і да якой ступені колішняя сістэма яе кадыфікацыі адпавядае сучаснасці? Што выпадае з нашай увагі і ў якой форме адбываецца канструяванне нацыянальнай гісторыі культуры?

Першыя залы, у ззянні золата і срэбра, пераўзышлі чаканні шараговай публікі. Апроч старажытных скарбаў, тут можна было ўбачыць абразы і скульптуры са збораў музеяў Гродна, Полацка, Гомеля, Віцебска, Веткі. Гэта сапраўдныя цуды для знаўцаў. Аднак большасць з іх на цэтліках была неатрыбутаванай, нават не пазначаны мясцовасці, адкуль паходзяць гэтыя рэчы. Не было інфармацыі пра храмы, для якіх гэтыя рэлівіі былі створаныя. Канфесійная прыналежнасць нашага старажытнага мастацтва — ключавы момант для аналізу стылістычных асаблівасцей, культурнай канвергенцыі і ўзаемаўплываў.

Самай цэласнай стала зграбная і элегантна аформленая экспазіцыя шляхецкай культуры XIX стагоддзя. Экспанаты апелявалі і да літаратурнай, і да музычнай традыцыі. У наступных раздзелах пытанні да арганізатараў толькі нарасталі… Літаральна яшчэ гадоў 25 таму датычнасць да беларускай культуры Суціна, Шагала ды іншых сусветна знаных аўтараў, выхадцаў з Беларусі, нават не абмяркоўвалася: вядомы апокрыф пра тое, што Шагалу адмовілі ў стварэнні яго музея ў Віцебску. Да апошняга часу ў Беларусі не было твораў Шагала. На гэтай выставе яны ёсць. Мы пагадзіліся, што Шагал, Суцін, Царфін — феномен нашай культуры. Доўгачаканае знаёмства з «Евай» Суціна ці «Гадзіннікам на палаючым небе» Шагала! Упершыню большасць гледачоў можа ўбачыць творы Пінхуса Крэменя ды Міхаіла Кікоіна, чые школьныя гады прайшлі ў Мінску. Тут жа і праца настаўніка Кікоіна і Суціна Якава Кругера — партрэт Янкі Купалы. Тут і драматычны «Аўтапартрэт з музай і смерцю» Юдаля Пэна, стваральніка віцебскай мастацкай школы. Невыпадкова іх творчасць прадстаўлена на выставе асобным блокам. Але менавіта тут узнікае прыкрае пачуццё пэўнай скамечанасці, празмернай шчыльнасці. Як і ў залі з кавярняй, дзе размясціліся некалькі абсалютна невядомых гледачу беларускіх кінаплакатаў 1920—1930-х і мастацкае шкло XX стагоддзя. Рэчы, бясспрэчна, цікавыя, але экспанаваныя неналежным чынам. Выклікалі пытанні і прынцыпы арганізацыі выставачнай прасторы: асобныя шэдэўры варта было выстаўляць так, каб глядач мог адысці ад твора хоць бы на тры крокі. Няясна, чаму чатыры працы Язэпа Драздовіча памясцілі ў розных раздзелах — «Інсітнае мастацтва», «Школа Трутнева» і «Мастакі з Заходняй Беларусі». І чаму Драздовіч прадстаўлены толькі гэтымі творамі? Чаму наогул няма геніяльных прац Міхася Сеўрука і Антона Карніцкага?

Яшчэ больш пытанняў, звязаных з адсутнасцю многіх класікаў, паўстае на галерэі, дзе сабраны экспанаты за апошнія 100 гадоў — ад Філіповіча і Станюты, Селешчука і Альшэўскага да Цэслера з Войчанкам. Працы згрупаваныя тэматычна: «Метамарфозы» (канструктывізм, супрэматызм, мадэрнізм), мастакі Заходняй Беларусі, мастакі і вайна, выкладчыкі і выпускнікі Тэатральна-мастацкага інстытута, гістарычны рамантызм, постмадэрнізм. Мы бачым пару работ Дучыца ў раздзеле «Мастакі і Вялікая Айчынная вайна», але няма Мазалёва і Шыбнёва. У раздзеле «Віцебскі мастацкі тэхнікум» ёсць творы Глебава, Волкава, Зайцава ды Бембеля, але няма Ціхановіча і Каржанеўскага. Бачым Паплаўскага, Кішчанку, старэйшага Селіханава ў раздзеле «Выкладчыкі і выпускнікі Тэатральна-мастацкага інстытута», хоць Сяргей Селіханаў мае да яго вельмі ўскоснае дачыненне. Не знайшлося месца для такіх адметных мастакоў, як Віктар Маркавец, Алесь Марачкін, Міхась Рагалевіч, Андрэй Задорын, Сяргей Цімохаў…

Вельмі сціпла паказана графіка — ад Александэры Ахола-Вало да Алены Лось. Нацыянальная школа графікі 1970-х—1980-х — як найвялікшы беларускі ўнёсак у тагачаснае сусветнае мастацтва — мусіла быць прадстаўлена належным чынам. Гэтаму жанру фатальна не шанцуе ў нашых музеях, хоць менавіта графічнымі шэдэўрамі мы маглі годна прэзентаваць наш мас-

Марк Шагал. Гадзіннік на палаючым небе. Алей. 1947—1950.



Якаў Кругер. Партрэт Янкі Купалы. Алей. 1923.

тацкі даробак мінулага стагоддзя. Калі знайшлося месца для ўнікальных старадрукаў, чаму не выставіць колькі шэдэўраў кніжнай графікі XX стагоддзя?

Гэта бянтэжыць, улічваючы прэтэнцыёзнасць праекта, закладзеную ўжо ў назве. У ёй, з аднаго боку, канстатуецца факт існавання беларускага мастацтва як феномена, з іншага — акцэнтуецца, што гэты феномен мае тысячагадовую гісторыю. У гэтым сэнсе менавіта дакладнасць і навуковасць былі б важкім інструментарыем для аргументацыі. Ва ўмовах, калі амбітны праект ускладае на сябе ролю запоўніць пустку школьнай адукацыі ў сферы беларускага мастацтва, гэта было істотна.

Творы Кашкурэвіча ды Цэслера, Малея ды Вашкевіча ў раздзеле «Постмадэрнізм» выглядаюць лагічна, але дзе астатнія постмадэрністы — Вольга Сазыкіна, Тамара Сакалова, Сяргей Кірушчанка, Сяргей Бабарэка, Ігар Цішын і многія іншыя? Не былі прадстаўлены і творы генерацыі, што з 1990-х працуе за мяжою: Наталлі Залознай, Рамана Заслонава, Алены Кітаевай… І графіка маладых творцаў мяжы XX і XXI стагоддзяў. Зусім не прэзентавана беларуская фатаграфія, не зважаючы на тое значнае месца, што яна займала ў агульнасавецкім, а цяпер і ў міжнародным мастацкім кантэксце.

Выглядае, што тое, чаго мы НЕ ЎБАЧЫЛІ, ёсць вынікам густаў арганізатараў. І ўсё ж «Дзесяць стагоддзяў…» ужо паспрыяла стварэнню новай сістэмы каардынат, у якой будуць ацэньвацца і вызначацца культурныя каштоўнасці розных перыядаў. Дарэчы, гэтая выстава магла б застацца тут стала, балазе значную частку экспазіцыі складаюць артэфакты з калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея, што гадамі знаходзяцца ў запасніках. Нават для тых 500 экспанатаў, якія прадстаўлены зараз, бракуе прасторы: паўтара паверха, відавочна, недастаткова. Аднак ніводная выстава не ў стане ахапіць усю гісторыю беларускага мастацтва. Пагатоў, не патрафіць густам усіх наведнікаў! Лішні доказ банальнай ісціны пра немагчымасць ахапіць неахопнае. І напамін пра тое, што мы жывем ужо ў XXI стагоддзі, што змушае нас пераглядаць наноў наш каласальны нацыянальны даробак і магчымасці яго рэпрэзентацыі. ■



АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

Антынамічныя дыялогі

Аляксандр Некрашэвіч пра гарманізацыю супярэчнасцей

Аляксандр Некрашэвіч — манументаліст па адукацыі, таму цудоўна адчувае колер, кампазіцыю, а галоўнае — матэрыял. Веданне разнастайных тэхналогій паспрыяла ўсведамленню таго, што ў жывапісе маюць права на існаванне не толькі алей, акрыл і палатно… Творца працуе ў стылістыцы поп-арта. Метамарфозы яго прац здзяйсняюцца з дапамогай камп'ютара, аднак галоўнай застаецца ручная тэхніка стварэння выявы.

Многія нашы выдатныя жывапісцы маюць адукацыю мастака-монументаліста. Бо і колеразнаўства праходзілі, і фармальную кампазіцыю. І да тонкай матэрыі жывапісу не маюць вялікага піетэту: вольна абыходзяцца з матэрыялам. Адукацыя сапраўды дапамагае рухацца і развівацца?

— Так, у нас больш свабоды было, вывучалі разнастайныя тэхналогіі. Аднак, па вялікім рахунку, нас развівала асяроддзе.

У прынцыпе, і ў рамках акадэмічнага класічнага жывапісу можна сёння даволі свабодна выказвацца на актуальныя тэмы. Справа ў тым, што ў сусветным мастацтве не дамінуе адзін стыль…



Галандскі слоены торт. З праекта «Хаос і космас». Алей. 2013.

Каб ствараць вобразы, такія, як вашы, ці абавязкова выкарыстоўваць пэндзаль, фарбы або балончыкі? Можа, лягчэй ужыць фотаздымак, фаташоп, відэа? У чым «фішка» ручной працы?..

— Насамрэч для мяне ўсё проста: я атрымліваю задавальненне ад самога працэсу. Дарэчы, я не балончыкам працую, а аэрографам, якім машыны фарбуюць. Ім можна дамагчыся максімальнага фотаэфекту. Працэс стварэння — свайго роду тэрапія: выказаўся — і становіцца лягчэй. Нейкі баласт накопліваецца і не дае развівацца іншым тэмам… Зрабіў праект, і можна далей рухацца.



З праекта «Цюнінг». Алюміній, нітраэмаль. 2011.

Што вас пераследуе? Вобразы, ідэі?

— І ідэі, і вобразы — усё разам.

Вось гэта праца на сцяне — ад чаго вы збіраліся пазбыцца?

— Гэта работа з праекта «Хаос і космас». На тэму асэнсавання класічнага заходнееўрапейскага мастацтва. Часткова навеяны работамі Дэміёна Хёрста, яго калейдаскопнай серыяй з матылькамі. Дарэчы, я нават не разумею, як гэты творца тэхналагічна яе ўвасобіў: гэта ж сапраўдныя матылькі. Ідэя маіх калажоў нарадзілася, калі я знайшоў некалькі сайтаў па еўрапейскім мастацтве ў інтэрнэце, пачаў разглядаць творы, і высвятлілася — многіх мастакоў я не пазнаю. Бо мы вывучалі зусім іншыя іх працы, тыя, што захоўваліся ў буйных музеях — у Пушкінскім ці Эрмітажы. Атрымліваецца, Еўропа ведае аднаго Дзюрэра, а мы іншага. І я вырашыў упарадкаваць той хаос, які быў у мяне ў галаве, ператварыць яго ў космас. Таму праект і мае такую назву. Я рэжу, структурырую, разбіваю класічныя жывапісныя працы на фрагменты і выстройваю новыя выявы.



Гаргулья. З праекта «Багі і героі». Алюміній, нітраэмаль. 2011.

Космас — лагічна ўпарадкаваная структура. Вашы элементы дастаткова выпадковыя. Калейдаскапічныя. Гэта не логіка космасу…

— Правільна, бо я стварыў уласны космас. Структуры атрымліваюцца розныя — выстройваю такія цікавыя дыванкі. Гэтая асобная праца, што вісіць на сцяне, называецца «Танец Саламеі». Я адштурхоўваўся ад выявы адсечанай галавы і «пасёк» усю карціну-арыгінал. Саламея ў мяне нібы танцуе брэйк-данс.

Ператасаваная карціна. Дэканструкцыя. Якія сэнсы для сябе адкрываеце ў выніку?

— Дык тут нічога ад мяне няма. Твор італьянскага маньерыста. Сэнсаў ніякіх наўмысна не ўкладаю. Кожны адкрывае сваё.

Вы ствараеце візуальную галаваломку і аддаяце яе гледачу на расшыфроўку. Ніякіх зашыфраваных выяў? Ніякіх сакрэтаў?

— Ніякіх.

Філосаф Жан Бадрыяр пісаў пра згвалчаную выяву — ад імкнення да максімальнай рэалістычнасці, аб'ёмнасці яна губляе сваю сілу і сэнсы. Нашы жывапісцы не папракаюць вас у залішняй натуралізацыі?..

— Не папракаюць, проста не вераць, што я раблю ўсё ўручную, лічаць, што гэта друк, што я падфарбоўваю лічбавую карцінку. Старыя майстры маглі дасягнуць рэалістычных эфектаў, чаму гэта немагчыма паўтарыць сёння? Я перфекцыяніст, мне важна, каб праца была выканана бездакорна. І аэрограф дазваляе дамагчыся такой бездакорнасці, дапамагае выконваць плаўныя пераходы, увогуле — паскарае працэс. Частку сваіх прац я раблю ў класічнай тэхніцы алейнага жывапісу, а частку — у новых тэхналогіях: аўтамабільная нітраэмаль, лак. У некаторых работах ужываю кракелюры.

Вы часта ўдзельнічаеце ў выставах найноўшага мастацтва… Што для вас — быць сучасным мастаком? Ці важна падсілкоўваць гэтае пачуццё сучаснасці? Глядзець, скажам, арт-хаўснае кіно, чытаць кнігі, што пашыраюць свядомасць, ды навуковыя і філасофскія трактаты? Ці вам дастаткова аналізаваць гэтую бясконцую плынь візуальных вобразаў?

— Важна і чытаць, і глядзець, і на выставы ездзіць. Удзельнічаць у міжнародных праектах, камунікаваць. Андрэй Дурэйка ў сваёй лекцыі «Пра___бел» назваў мяне мастаком-«фашыстоўцам». Як я разумею, гэта ад слова не «фашызм», а «fasion» — мода. Моднік у мастацтве. Калі ён гэта меў на ўвазе, то тут ёсць доля праўды. Я сачу за трэндамі, падглядаю на выставах нешта новае. Але стараюся не сляпа ісці за моднымі тэндэнцыямі, а паглядаць на левы ці правы бераг і нешта карыснае ў сваю лодку забіраць.

І што ў жывапісе цяпер у трэндзе?

— Поўная свабода ў мастацтве: сёння модна нешта адно, а заўтра іншае.

А самае моцнае візуальнае ўражанне?

— Выстава Аніш Капура ў кіеўскім PinchukArtCentre мяне пасапраўднаму зачапіла. Падыходзіш да працы і не разумееш,

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

дзе заканчваецца столь і пачынаецца падлога. Поўная страта арыентацыі. Мастак выклікае эмоцыі, а мне здаецца — гэта самае важнае.

Думаю, тут справа ў цялесных перажываннях: ты перастаеш рухацца, бо не разумееш, што гэта за прастора... Работы Хёрста, дарэчы, у той жа час выстаўляліся тамсама...

— Хёрст мне падабаецца, уражвае яго рэжысёрскі падыход да працы. Я так разумею, што ён праекты ўжо сам не робіць, а выступае як крэатыўны дырэктар. На яго працуе шэраг мастакоў. Я, напрыклад, спрабую зрабіць так, каб арт-бізнес прыносіў грошы. Пакуль атрымліваецца, жыву толькі за кошт продажу карцін.

Хто вашы кліенты?

— Я іх нават не ведаю, супрацоўнічаю з галерыстам, які прадае мае творы вядомым украінскім калекцыянерам. Апошнія пяць гадоў я працаваў з кіеўскай галерэяй «Калекцыя», якая мела выхад на ўкраінскіх алігархаў. Зараз там усё прыпынілася. У нас у Беларусі няпроста: рынак яшчэ не сфарміраваўся.

Тэхналогія стварэння вашых работ складаная?

— Эскіз раблю на камп'ютары, у фоташопе, пасля пераважу яго алоўкам на паверхню, а пасля малюю рукамі. Ніякага друку. Чорныя шторы, праектар у майстэрні...

Імкняцеся ў работах да эфекту руху... А пакінуць жывую праекцыю? Ці часовыя выявы не для вас?

— Можна матор прыладзіць ззаду палатна, каб некаторыя фрагменты рухаліся. Хоць гэта лішняе, канешне. Я свядома працую такім чынам. Выкажуся, і пасля можна пачынаць з чыстага аркуша. Цяпер у мяне адбываецца пераацэнка каштоўнасцей, лёгкі крызіс. Калі я меў майстэрню ў падвале на Антонаўскай, больш задавальнення атрымліваў. А зараз гэта ператвараецца ў нейкую руціну. Не канвеер, але...

Вы ж не падселі на іглу арт-рынку...

— Не, ні ў якім разе. Я ведаю, што прадам твор у любым выпадку. Справа не ў грашах, а ў тым, што ад самога працэсу больш няма асалоды. Як было ў падвальчыку: жахлівыя ўмовы, але я проста кайфаваў.

Зараз працую над чатырма праектамі. Вялікія кругі — гэта для маскоўскай галерэі, маленькія — для галандскай, пазлы...

Што за праект з пазламі?

— Своеасаблівы працяг «Багоў і герояў», там я сутыкаў персанажаў класічнага жывапісу і масавай культуры, чацвёрты праект — на кампазітным матэрыяле. Кожная работа — кадр з пэўнага серыялу, таму агульная назва «Мыльныя бурбалкі». Прычым выбіраю серыялы, знятыя ў 2000-х. Яны ні пра што, пра пустэчу. Пра гэта, уласна, і праект.







З праекта «Мыльныя бурбалкі». Алюміній, нітраэмаль. 2011.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Вобразы паўстаюць даволі механістычным чынам. Ці ёсць за спосабам іх з'яўлення нейкая асэнсаваная логіка, ідэя?

— Ідэя, напрыклад, «Мыльных бурбалак» у тым, што ў нулявыя нічога не было — пустэча.

Вы трасфармуеце першапачатковую выяву праз нейкі фільтр. Напрыклад, калейдаскоп, мыльныя бурбалкі, пазл...

— Так, у гэтых трох праектах. Калі ж аналізаваць усю маю творчасць...

Пачыналі вы са славесных парадоксаў у духу Руслана Вашкевіча...

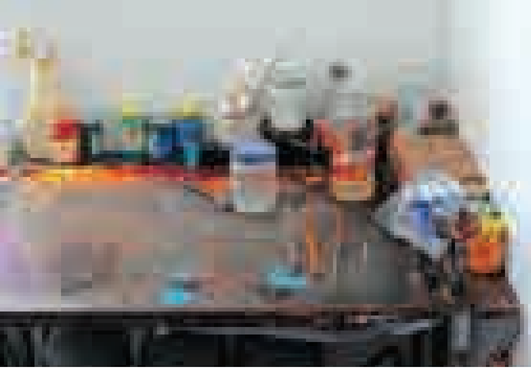
— Так, гэта было модна і актуальна ў сярэдзіне-канцы 1990-х. Калі прасачыць увесь шлях, то ўмоўна яго можна падзяліць на два перыяды. «Панічны» перыяд мяжы стагоддзяў — канец 1990-х і пачатак 2000-х, гэта гісторыі з матылькамі, з насякомымі, з фактурамі, і другі — з 2003—2004-га году, калі я вярнуўся з Масквы і пачаў па-іншаму ставіцца да мастацтва. У мяне з'явіліся новыя тэхналогіі, аднак цяжка было адмовіцца ад сваіх ранейшых творчых, стылістычных знаходак, канцэптуальных хадоў. Мне тады было важна пазбавіцца ад таго, чаму мяне вучылі ў Акадэміі, ад стэрэатыпных рэчаў, літаратурнасці, славесных каламбураў, фактур. Гэта калі мастакі прыгожа заліваюць палатно фарбай, дзюбку, вочка прымалявалі — і ўсё. Цяпер я лічу, што гэта прафанацыя.

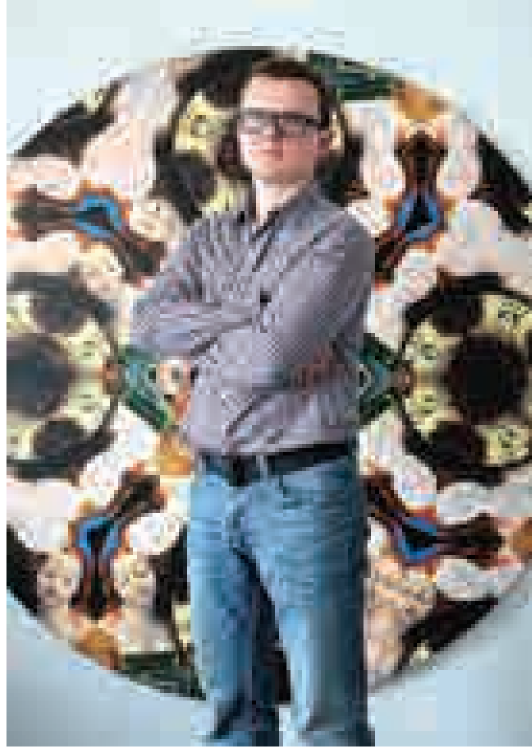
Чаму ж, сюррэалізм у нас — самы модны трэнд. Што ў Маскве з вамі здарылася, чаму пераглядзелі свае ранейшыя пазіцыі?

— Я атрымаў там шмат візуальнай інфармацыі. Быў на выставах многіх сучасных майстроў — заходніх, амерыканскіх. Збоку паглядзеў на тое, чым я займаўся. Як казалі некалі кітайцы: «Хочаш свайму сыну дабра — адпраў яго вучыцца за тры моры». Важна і карысна для мастака, які збіраецца выбудоўваць сваю будучыню ў сучасным мастацтве, выязджаць і глядзець свет...

Пасля ў мяне з'явілася майстэрня ў падвальчыку, і я стаў маляваць, што хацеў. Напачатку паўстаў поп-артаўскі праект «Hand made»: кожная растравая кропка — адбітак пальца. Узнік ён тады, калі я пісаў жывапісныя рэчы, а людзі казалі, што гэта друк. Нават самі мастакі. І я стаў супрацьпастаўляць рукатворна зробленыя рэчы і друкаваныя... А пасля зразумеў, што ўсё, да чаго датыкаецца чалавек, таксама робіцца з дапамогай рук: тэхнічныя сродкі зроблены рукамі, націскаюць на кнопку фотаапарата таксама рукой. Тады я паставіў знак роўнасці паміж рукатворнай і друкаванай працай і ў праекце стаў мастаком-прынтарам — выяўляў аб'екты, штучна створаныя чалавекам: пароды жывёл, макіяж ці бодзібілдынг. Як працяг тэмы пазней з'явілася серыя «Цюнінг».

Так, і сэнс «Цюнінга»? Падобна да простых практыкаванняў па фармальнай кампазіцыі: кантраст біянічнага і тэхналагічнага?






— Ідэя была такая: чалавек мяняе прастору вакол сябе да непазнавальнасці, нават з космасу гэта можна назіраць. Штучнае асяроддзе ўздзейнічае на чалавека таксама,ператварае яго на этычным узроўні. Слова «цюнінг» азначае ўдасканаленне. У мяне атрымаўся ўзаемацюнінг. Я ствараў тэхнамутантаў — жывёл і людзей. У гэтай новай майстэрні з'явіўся праект «Багі і героі» — сутыкненне дзвюх эстэтык. Тут ужо паўстала пытанне пра трансфармацыю міфалогій — класічнай і галівудскай.

І што, ці змянілася прырода герояў з часоў Антычнасці да Галівуда?

— Не, не змянілася. Шмат паралелей убачыў.

Для мяне моцным бокам поп-арта з'яўляецца іранічнасць. Закладаеце іронію ў свае творы?

— У некаторыя так, не спецыяльна і не ўсвядомлена. Напрыклад, праца, што па-руску называецца «Брак». Ідэя прыйшла яшчэ падчас вучобы ў Акадэміі, я выбраў сцэну з Адамам і Евай. Калі я працаваў над гэтым сюжэтам, задумаўся пра тое, што паводле навуковай трактоўкі першыя людзі — аўстралапітэкі, а паводле біблейскай — Адам і Ева. І я аб'яднаў гэтыя два вобразы, а мой выкладчык Гаўрыла Харытонавіч Вашчанка сказаў, што не трэба рабіць з гісторыі анекдот. У выніку анекдот ператварыўся ў трыпціх.

Мы тут згадвалі Аніш Капура, некаторыя яго працы стварае машына, ён яе настройвае, але выява, ці нават аб'ект, узнікае без яго ўдзелу. У сваіх творах, напрыклад, у «Мыльных бурбалках», вы кантралюеце працэс?

— Для гэтай канкрэтнай работы было зроблена каля дзесяці эскізаў, толькі адзін пайшоў...

Якія крытэрыі выбару кадраў, які вынік быў патрэбны?

— Фармальна цікавая карцінка. Тут браніраваны цягнік трансфармаваўся і ператварыўся ў нейкія ўнутраныя органы, рэбры. Мне такі эфект спадабаўся. Камп'ютар — гэта звычайны інструмент, як аэрограф, аловак ці пэндзаль. Я раблю адбор на гэтым этапе працы, але творчы пошук заканчваецца на ўзроўні эскізу: пакуль раблю эскіз, я яшчэ разважаю. А пасля, калі эскіз гатовы, выконваеш толькі тэхнічную працу.

На вашу думку, што дала мас-культура мастацтву?

— Пакуль не стаў займацца аэраграфіяй і распісваць матацыклы, думаў, што мас-вобразы — папса і кіч. Аднак пасля зразумеў: каб стварыць падобны вобраз, трэба выканаць вялізную працу, і тыя людзі, якія малююць гэтых Спанч Бобаў, Мікі Маўсаў, насамрэч геніі: вобразы запамінаюцца.

Ці прынцыпова адрозніваецца праца ў мас-культуры ад стварэння вобразаў класічнага жывапісу?

— Увогуле не адрозніваецца... Да таго ж мне падабаецца праводзіць паралелі. У Парнаце тэмай майго дыплома быў дыялог. Дыялог як лейтматыў праходзіць праз усю маю творчасць, я сутыкаю два сусветы... У выніку паўстаюць новыя вобразы, з'яўляюцца іншыя сэнсы. Нічога новага не адкрываю — гэта сюррэалістычны прыём...

Вы ствараеце шмат серый. Развіваецеся вельмі дынамічна. Ці можна сказаць, што кожны знойдзены прыём трансфармацыі вобраза нараджае новую серыю? Такі механізм развіцця?

— Не, я не ад прыёму адштурхоўваюся. Ад ідэі, думкі. Проста ў нейкі пэўны перыяд у мяне нарадзіліся менавіта гэтыя праекты. Магчыма, калі б я іншыя кнігі прачытаў ці іншыя фільмы паглядзеў, з'явілася б што другое. Гэтак як дзеці: атрымаўся такі набор храмасом. Хоць, сапраўды, знаёмішся з новымі тэхналогіямі і разумееш, што з іх дапамогай можаш рабіць. І некаторыя твае ідэі цікава рэалізоўваюцца.

У вас у працы адразу некалькі серый?

— Так, алей падсыхае, паралельна працую аэрографам. Вельмі шмат тэхналагічнай падрыхтоўкі, напрыклад, выразаць пазлы, адшліфаваць, загрунтаваць іх. Тое ж самае з алюмініем: каб намаляваць, патрабуецца тры-чатыры дні, а лакам пакрыць — доўгі працэс. Тэхнічны бок маёй працы мне таксама падабаецца. Я нават распісаў самалёт. Пасля гэтага зразумеў — здолею ўсё. Бо раней быў страх, што магу не справіцца з вялікімі памерамі.

І выйшлі з плоскасці ў аб'ем...

— Так, ужо нічога не спыняла. Работа з аэраграфіяй, з роспісам матацыклаў моцна дысцыплінуе. Трэба было грунтоўна ўсё прамаляваць, не як у Акадэміі — такая лёгкая недаказанасць... Там прыходзіў замоўца і казаў, што ты тут поўсць не прамаляваў. А работа з аб'ёмнымі дэталямі дала карысны досвед.

Хто вам цікавы ў беларускім мастацтве?

— Падабаецца тое, што робіць Антон Слюнчанка, нашы творцы, якія жывуць за межамі Беларусі: Максім Вакульчык, Максім Тымінько, Аляксей Кашкараў. Насамрэч патэнцыял нашых мастакоў вельмі вялікі, трэба не камплексаваць, а развівацца... ■

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Без настальгіі і палітыкі

Міжнародны тэатральны фестываль «Сустрэчы ў Расіі»

На сусветных фестывальных абсягах лёгка згубіцца, застацца незаўважаным. Міжнародны аўтарытэт назапашваецца гадамі і з'яўляецца пэўнай адзнакай якасці для арганізатараў любога форуму. Не кожны з іх заваёўвае прызнанне ў прафесійнай супольнасці. Для гэтага неабходна валодаць шматлікімі ўласцівасцямі. Санкт-Пецярбургскі Тэатр-фестываль «Балтыйскі дом» імі без сумневу валодае.

Своеасаблівы тэатральны «холдынг», генеральным дырэктарам якога з'яўляецца легендарны (інакш не скажаш) Сяргей Шуб, развіваецца ў розных накірунках і ўвасабляецца ў разнастайных тэатральных ідэях. Сярод бясспрэчных набыткаў — фестывалі «Балтыйскі дом», «Манокль», «Сустрэчы ў Расіі», «Балканская тэатральная прастора».



Міжнародны фестываль рускіх тэатраў краін СНД і Балтыі «Сустрэчы ў Расіі» быў заснаваны ў 1998 годзе. Ідэя, якую арганізатары зрабілі вызначальнай, пасля распаду СССР лунала ў паветры, ёй надалі гуманітарную скіраванасць. Рускамоўныя тэатры былых саюзных рэспублік, якія дасягнулі высокага ўзроўню і працягваюць існаваць, цяпер рэгулярна збіраюцца пад дахам «Балтыйскага дома». Цягам шаснаццаці год 59 тэатраў паказалі тут каля 180 спектакляў. Між іншым, найчасцей былі прадстаўлены сцэнічныя калектывы з Беларусі (13), а таксама з Украіны (6), Эстоніі (5), Ізраіля (4), Казахстана (3). Шырокая панарама спектакляў з велізарнай постсавецкай прасторы сама па сабе ўражвае. Але для тэатраў «Сустрэчы ў Расіі» гэта не толькі магчымасць адзначыцца ў Санкт-Пецярбургу: цікава супаставіць, як развіваецца кожны з іх у пераарыентаванай прасторы, як змяняюцца або скажаюцца некалі агульныя рысы, акрэсліваецца новае індывідуальнае. Кожную раніцу на фестывалі прадстаўнічая кампанія крытыкаў займаецца аналізам. Глыбокія і дэталёвыя абмеркаванні карыстаюцца асаблівай папулярнасцю ў акцёраў і рэжысёраў. Пра тое не аднойчы даводзілася чуць ад беларускіх удзельнікаў. Прайшоў або не прайшоў спектакль «на піцерскіх крытыках» — вельмі істотна.

Сёлета «Сустрэчы ў Расіі» былі азмрочаныя падзеямі на Украіне. У выніку на фестываль не прыехалі тэатры з Кіева, Данецка і Вільнюса. На агульны настрой гэта, канешне, паўплывала. Тым не менш Прэміяй імя народнага артыста СССР Кірыла Лаўрова быў уганараваны Нацыянальны тэатр рускай драмы імя Лесі Украінкі. А Сяргей Шуб зазначыў: «Сёння асаблівае значэнне набывае задача культурнага дыялогу паміж народамі і краінамі. Я заўсёды казаў, што мэта тэатра — змякчаць норавы. І якія б ні дзьмулі на дварэ палітычныя вятры, мы, людзі культуры, мусім "дзьмуць" разам у адзін бок — сяброўства і супрацоўніцтва».

Мова мастацтва не падуладная палітычнай сітуацыі. І на «Сустрэчах у Расіі» гэта пераканальна даводзілі творцы з Эстоніі, Арменіі, Узбекістана, Казахстана, Малдовы і Беларусі. З нашай краіны прыехалі Гродзенскі і Магілёўскі абласныя тэатры.

«Фрэкен Жулі» распачынала праграму. Рэжысёр Саўлюс Варнас, акцёры магілёўскага тэатра Алена Крыванос, Аляксандр Куляшоў, Яўгенія Белацаркоўская прыкметна хваляваліся. Адкрываць тэатральны марафон заўсёды складана, прынамсі для яго ўдзельнікаў гэта самая нязручная пазіцыя. Агульны ўзровень паказу яшчэ не акрэслены, тэатральныя ўражанні звычайна напластоўваюцца адно на адно і многія ўрэшце проста сціраюцца.

Спектакль ігралі на Малой сцэне «Балтыйскага дома», пры перапоўненай глядзельнай зале, у крытычнай для сцэнаграфіі Юратэ Рачынскайтэ і рэжысуры Саўлюса Варнаса прасторы. Тым не менш пад абаянне спектакля публіка трапіла, а крытыкі высока ацанілі ігру акцёраў. І вылучылі работу Алены Крыванос у ролі фрэкен Жулі. Дыскусія ўзнікла вакол трактоўкі і ўласна рэжысёрскага ўвасаблення. Пытанні, якія, здавалася, даўно ўжо зніклі за небакраем рэчаіснасці, прагучалі зноў, праўда, без залішняй катэгарычнасці: Стрындберг — не Стрындберг? Жулі — не Жулі? Хоць мне здаецца, што вытанчаная, далікатная работа Саўлюса Варнаса не разбурае драматургічных узораў, а, па сутнасці, наследуе аўтару, разважаючы аб «няўменні і нежаданні» галоўнай гераіні, «напаўжанчыны — напаўмужчыны», жыць. Твары, рухі, постаці акцёраў, спосаб і манера маўлення, уласна ўся іх маторыка — сённяшнія. Здаецца, сама гісторыя перадаверана героямі Стрындберга нашым сучаснікам, выканаўцам. Яны пераасэнсоўваюць класічны сюжэт, змешчаны рэжысёрам у пазачасавы асяродак з цьмяна-рэальнымі абрысамі быцця. Толькі чаму становіцца так самотна, нягледзячы на тое, што падзеі ссунутыя ў царства сну? Падзелу між сном і явай не існуе, прачнуцца — значыць загінуць. І гэта, бадай, самае ўражальнае рэжысёрскае даследаванне, зробленае ў спектаклі.



«У добры час!» Віктара Розава. Дзмітрый Касякоў (Аркадзь), Сяргей Чаркасаў (Пётр Іванавіч). Рускі тэатр Эстоніі (Талін).

↖

«Усё на продаж» па п'есе Аляксандра Астроўскага «На бойкім месцы». Нора Грыгаран (Ганначка), Эрвін Аміран (Мілавідаў). Дзяржаўны рускі тэатр імя К.С.Станіслаўскага (Ерэван, Арменія).

Культурная прастора, якая штораз прачынялася падчас паказаў, выглядала вялікай і разнастайнай. Паводле прыналежнасці сцэнічнаму мастацтву яе можна было назваць агульнай, адрозніваліся і здзіўлялі падыходы пры засваенні гэтай прасторы. То здавалася, быццам на асобных тэрыторыях час пульсуе па-рознаму і засвойваецца рэжысёрамі адмыслова. То паміж тэатрамі розных краін узнікалі трывалыя сувязі, прадбачыць якія не ўяўлялася магчымым (напрыклад, беларуска-літоўскі, як у «Фрэкен Жулі», або беларуска-ўзбекскі, як у «Над безданню ў хлусні», тандэм).

Пра тое, што ў свеце тэатра ўсё даўно перамножанае, давodзіў Рускі тэатр Эстоніі ў спектаклі «У добры час!». Звязваліся не толькі СССР (класік савецкай драматургіі Віктар Розаў), сучасная Расія (рэжысёр Іван Стрэлкін) і Еўрасаюз (тэатр з эстонскага горада Таліна), спалучаліся і разбураліся эпохі на вачах у гледачоў, якія самі належалі да розных эпох. Дарэчы, Іван Стрэлкін, які ў Санкт-Пецярбургскай акадэміі мастацтваў атрымаў дыпломы адразу па дзвюх спецыяльнасцях — рэжысёр і акцёр, у Рускі тэатр Эстоніі трапіў не выпадкова. Спачатку як удзельнік 7-й майстэрні на Бегавой «Розаў. Актуалізацыя» зрабіў эскіз да спектакля «У добры час!». Майстэрняй кіраваў Марат Гацалаў, які ўзначальваў Рускі тэатр у Таліне.

У сваім спектаклі Іван Стрэлкін уступае на забароненую тэрыторыю, падвяргаючы рэвізіі нават не савецкі час, які са сваімі пастулатамі даўно сышоў у гісторыю, а ўзаемаадносіны, дакладней — стасункі бацькоў і дзяцей. Робіць гэта па-сучаснаму жорстка, і лексічна састарэлая драматургія, зарыентаваная зусім на іншыя маральныя законы, падаецца наіўнай і кранальнай менавіта выяўленай нетутэйшай рэфлексіяй. Дзея адбываецца за поліэтыленавай плёнкай, што стварае напаўпразрыстую заслону часу на ўвесь экран сцэны. Калі раз'юшаныя героі разрываюць яе, утвараецца хаос. Гэта і ёсць выйсце ў сучасную рэальнасць, дзе бруд, боль, зруйнаваныя жыцці. «Гістарычная эпоха п'есы для мяне, хутчэй, матэрыял для фантазіі, абалонка, у якую загорнуты сённяшнія думкі, — тлумачыць сваю задуму рэжысёр. — Аднак я, знарок або незнарок, усё роўна гляджу на гэтую эпоху звонку, па магчымасці бясстрасна. Галоўная тэма — вучні і настаўнікі, бунт вучняў супраць настаўнікаў і ўсе наступствы гэтага бунта. Калі дзеці вырастаюць, то ім хочацца ісці сваім шляхам, яны адчуваюць, што настаўнікі вядуць іх у нікуды». Між іншым, тэатр звычайна не трывае такой зместавай выпрастанасці, ягоны сэнс таксама хаваецца ў дэталях. Натуральна, на абмеркаванні ўзнікла дыскусія: «Гэты мізэрны перыяд часу (пачатак 1960-х) спарадзіў вельмі свабодных людзей, — зазначыла Ніна Мазур. — Мы страцілі давер да бацькоў, але не страцілі павагі да іх. Вось гэта было б немагчыма». З ёю не пагадзілася знакамітая Рыма Крэчатава: «Рэжысёр справіўся з тым, з чым справіцца немагчыма, — з п'есай Розава. Гледачы прынялі плёнку і пачалі спакойна глядзець далей — быццам нейкі голас мінулага праходзіць праз яе і не ацэньваецца па сённяшніх крытэрыях. Заўсёды былі людзі, якія ахвяравалі чымсьці, і людзі, якія не ахвяравалі. Значэнне мае праблема выбару. Калі плёнка разрываецца, рушыцца структура. Паўстае неструктураваны свет. Але людзі застаюцца людзьмі. І ўнутры сябе чалавек перажывае драму. Спектакль паказвае разрыў часоў чалавечых і спосаб разрыву часу ў мастацтве. Абрысы свету змяняюцца — чалавек застаецца».

Фестываль «Сустрэчы ў Расіі» нечым нагадвае беларускую «Белую Вежу». Хоць праграма ў Брэсце не мае геаграфічных

абмежаванняў, туды запрашаюцца калектывы з усяго свету, ды рускія тэатры з краін былога саюза — Эстоніі, Узбекістана, Арменіі, Малдовы — пастаянныя госці. Ерэванскі Дзяржаўны рускі тэатр імя К.С.Станіслаўскага і рэжысёр Аляксандр Грыгаран — у прыватнасці. «Усё на продаж» па п'есе Аляксандра Астроўскага «На бойкім месцы» ў пастаноўцы Грыгарана — лёгкая, іскрамётная камедыя, выкананая з выбуховым тэмпераментам і без налёту пошласці. З тонкімі і шматпланавымі акцёрскімі работамі, функцыянальнай сцэнаграфіяй, эксцэнтрычным рэжысёрскім малюнкам, выяўленым гульнявым пачаткам. Для гледачоў — цудоўная магчымасць паглядзець камедыю, не сапсаваць густ і нават спрычыніцца да класікі. Рэжысёр упэўнена пракладае сэнсавыя сцежкі ў сучаснасць, што наўпрост падмацоўваецца назвай спектакля — «Усё на продаж». Пры гэтым аматары традыцыйнага мастацтва атрымліваюць урокі маралістыкі без шокавай тэрапіі.

Кожны калектыў імкнуўся вылучыцца ў інтэнсіўнай фестывальнай плыні, штосьці давесці ад сябе. Тэатральны калейдаскоп быў надзвычай яркім. Але наўрад ці ў ім варта шукаць



«Вяртанне Дон Жуана» Эдварда Радзінскага.
Аляксандр Шаўкаплясаў (Дон Жуан), Аляксандр Калагрыў (Лепарэла).
Гродзенскі абласны драматычны тэатр.

нейкую сістэмнасць. Хутчэй, можна разважаць пра змястоўныя акцэнты, важныя для агульнай карціны свету. Самае цікавае ўзнікала праз выяўленую аўтэнтычнасць, праз нацыянальныя абрысы і раскрытую ментальнасць. А тут вельмі складана прычасаць усіх пад адзін грэбэнь. Бо адрозніваюцца самі ўяўленні аб тэатральным працэсе.

Ташкенцкі Маладзёжны тэатр Узбекістана прывёз на фестываль два спектаклі: «Хэпі-энд» і «Над безданню ў хлусні». «Хэпі-энд» па п'есе ізраільскага драматурга Ідо Нетаньяху для рэжысёра Набі Абдурахманава — спроба выйсці ў агульначалавечую прастору, каб распавесці пра асабістую драму герояў напярэдадні сусветнай трагедыі. Сёння такое імкненне ўжо не выглядае пафасным, хоць сам спосаб рэжысёрскага маўлення ў гэтым спектаклі падаецца апаэтызавана-наіўным. Але ж — якраз ён і адпавядае нацыянальным асаблівасцям, калі эмацыйная прыўзнятасць успрымаецца як тэатральная норма. Сюжэт не вельмі распаўсюджаны на сучасных падмостках. Аб тым, як напярэдадні Другой сусветнай вайны, падчас прыходу Гітлера да ўлады, выдатнага навукоўца ў Берліне пераследуюць за тое, што ён яўрэй. Вызначальнай становіцца здатнасць рэжысёра да актуалізацыі зместу. Шмат думак узнікае паралельна сюжэту: пра ціск на сям'ю, які можа аказваць асяродак; пра танную прапаганду, моцна ўплываючую на простых людзей; пра чалавецтва, якое штораз паўтарае свае памылкі. «Я ставіў спектакль аб тым, як фашызм незаўважна ўпаўзае ў наша



«Над безданню ў хлусні». Маладзёжны тэатр Узбекістана (Ташкент).

жыццё. Пра амнезію чалавецтва, якое перажывае катастрофу. Вось — асабістае, а вось — агульнае жудаснае», — удакладніў рэжысёр.

Наступны спектакль уразіў нешараговасцю, апантанасцю, з якой пачынаючыя рэжысёры Каміла і Абід Абдурахманавы, дарэчы, брат і сястра, адпаведна — дачка і сын Набі Абдурахманава (што таксама ўразіла і падалося нешараговым), засвойвалі прафесію і ўзнімалі статус Маладзёжнага. Іх спектакль меў канкрэтны адрас, з моладдзю размаўлялі на зразумелай ёй мове. Таму пытанне: якім чынам у межах аднаго паказу можна паяднаць п'есы Тэнесі Уільямса «Прызначана на злом» і Андрэя Макаёнка «Зацюканы апостал», выносіцца за дужкі. Аніякім. Проста гледачам былі прапанаваны дзве асобныя гісторыі, праз антракт. Уільямс — ад Камілы. Макаёнак — ад Абіда. Абедзве былі эмацыйна і стылістычна асэнсаванымі. Апрача таго, выявілі ўменне маладых рэжысёраў працаваць з акцёрамі. «Зацюканы апостал»



ФОТА ДЗЯНІСА ВАСІЛЬКОВА.

«Фрэкен Жулі» Аўгуста Стрындберга. Алена Крыванос (Жулі), Аляксандр Куляшоў (Жан). Магілёўскі абласны драматычны тэатр.


«Лэдзі Макбет Мцэнскага павета» паводле Мікалая Ляскова. Маладзёжны драматычны тэатр «З вуліцы Руж» (Кішынёў, Малдова).

уразіў нязвыклым падыходам да вядомага драматургічнага твора. Абід Абдурахманаў адкрыў яго нявыкарыстаны патэнцыял, зрабіў гэта эфектна і пераканальна. Сёння многія лічаць, што «Зацюканы апостал» — бунт супраць абанкруціўшыхся бацькоў і ўсёй савецкай сістэмы. Але ж пры такой трактоўцы тэкст п'есы можа выглядаць плоскім і састарэлым. Рэжысёр зірнуў на сітуацыю з іншага ракурсу, вачыма сучаснага падлетка, і акрэсліў у ёй абсурдысцкія матывы. З напаўзабытай савецкай драматургіі выцягнуў актуальны змест. Ролю Сына выбітна, нават апантана выконвае маладая актрыса Лейла Сейд-Аглы з вострай, як лязо, пластыкай, калючым, як дрот, голасам. Сын лётае па сцэне, нібы ракета, за ягонымі рухамі цяжка сачыць. Галоўны акцэнт Лейла робіць на сіле, з якой можна маніпуляваць звычайным чалавекам. «Сын — паліттэхнолаг, — заўважыла падчас абмеркавання Этэры Кекелідзэ. — У сям'і праходзіць эксперымент над людзьмі. На сцэне сапраўдны тэатральны комікс. Ён кліпавы, інфармацыя ўкідваецца пучкамі».

Дзяржаўны маладзёжны тэатр «З вуліцы Руж» (Кішынёў, Малдова) — асобная старонка для любога фестывалю. Дарэчы, Юрыя Хармеліна і ягоных выхаванцаў добра ведаюць у Беларусі. Кожная сустрэча з гэтым калектывам здзіўляе. Цікавыя не толькі спектаклі, а і адметныя стасункі, усталяваныя правілы існавання. Давер паміж настаўнікам і вучнямі заўважны простым вокам. Сур'ёзнае і самааданае стаўленне да справы дазваляе працаваць на вынік. Строга кажучы, Тэатр «З вуліцы Руж» — тэатральная тэрыторыя, на якой плён намаганняў заўсёды навідавоку. Многіх здзіўляе абавязковая паглыбленасць акцёраў у матэрыял. Толькі не тых, хто ведае, як у іх усё ўладкавана. Цяпер, калі існаванне рэпертуарнага тэатра многія ставяць пад сумненне, Юрый Хармелін усё ж застаецца па-за мейнстрымам. Яму зусім неабавязкова плыць па цячэнні. «Школа — гэта калі ў межах аднаго сцэнічнага калектыву ўсе размаўляюць на адной мове, — кажа рэжысёр. — Такім чынам, ліцэй, ВНУ, тэатр... У трупе 28 чалавек. А акцёры часта працуюць у вытворчых цэхах, бо заробак у чатыры — пяць разоў менш, чым кошт камунальных паслуг. Апошнім часам людзі бягуць з Малдовы. Толькі не з нашага тэатра».

Два спектаклі Тэатра «З вуліцы Руж», паказаныя падчас фестывалю, — «Лэдзі Макбет Мцэнскага павета» паводле Мікалая Ляскова і «Лёвушка» паводле Анатоля Крыма — пэўна акрэслілі творчае крэда сцэнічнага калектыву: добрая літаратура і маральныя асновы. Падчас абмеркавання «Лэдзі Макбет Мцэнскага павета» Рыма Крэчатава падкрэсліла: «Рэжысёру ўдалося вельмі складаную побытавую гісторыю размясціць на маленькай прасторы і выйсці на глыбокія сэнсавыя рэчы. Моцная метафара ў спектаклі — арэлі, нібы плыт-мацярык, на якім усе мы плывем у складаным клубку ўзаемаадносін. У пачатку выйшла гераіня і адразу сыграла ўсю будучую трагедыю. Пакаранне для Сяргея — гэта тое, што здарылася з Кацярынай, і робіць яго абсалютна амаральным і жорсткім. У спектаклі цудоўны хор апавядальнікаў, ён як бы "арыштоўвае" асобу. Тут кожны крок навідавоку, і людзі болей баяцца абгавору, чым рэальных выпрабаванняў. Вырашыць на малой сцэнічнай прасторы гэты тэкст — найвышэйшы пілатаж».

Гродзенскі абласны драматычны тэатр — пастаянны ўдзельнік фэсту. На «Сустрэчах у Расіі» былі паказаны лепшыя спектаклі Генадзя Мушперта. У 2012-м «Палёт над гняздом зязюлі» паводле Кена Кізі стаў лаўрэатам Прэміі імя Кірыла Лаўрова. Сёлета гледачам прэзентавалі містычную драму Эдварда Радзінскага «Вяртанне Дон Жуана». Напаўзабытаму і не вельмі папулярнаму ў рэжысёраў драматургічнаму твору пастаноўшчык паспрабаваў надаць новае жыццё за кошт магутнай паэтычнай плыні, уведзенай у структуру п'есы. Вершы Ганны Ахматавай, Іосіфа Бродскага, Восіпа Мандэльштама, Барыса Пастарнака, Давіда Самойлава, Марка Шкляра, якія прагучалі з вуснаў дон Жуана (Аляксандр Шаўкаплясаў), — своеасаблівы падарунак інтэлігентнай піцерскай публіцы. Яна, дарэчы, гэта ацаніла і вітала ўдзельнікаў спектакля авацыямі. А вось крытыкі паставіліся да работы больш строга. Палічылі, што вялікай падзеі не адбылося.

Спектакль «Вяртанне Дон Жуана» завяршыў фестывальную праграму. Але ж дыялог культур будзе працягвацца надалей. Насамрэч хочацца верыць, што культурная прастора не мае межаў. ■

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Спраўдзіцца і не змяніцца

75 год з дня нараджэння Валерыя Раеўскага



З Валерыем Філатавым падчас рэпетыцыі спектакля «Бура». 1986.

ФОТА ЯЎГЕНА КОКТЫША З АРХІВА НЭЛІ КРЫВАШЭЕВАЙ.

Час не заўсёды можа ўсё расставіць па сваіх месцах. Для гэтага патрэбны і адпаведныя людскія намаганні. Думаю пра тое, згадваючы Валерыя Раеўскага, які застаецца ў гісторыі беларускага тэатра фігурай неаспрэчнай. Велізарнай глыбай. Яркай асобай з рэжысёрскім і чалавечым талентамі, неверагодным чынам спалучанымі.

Ды чамусьці… не знікае адчуванне, што цалкам завершаны творчы шлях майстра так да канца і не асэнсаваны, не раскладзены па палічках тэатразнаўцамі, не структурызаваны і не ўпісаны ў сістэму. Значыць, цэлая эпоха Купалаўскага тэатра, якому Валерый Раеўскі служыў больш за 40 гадоў, выступае праз стракатасць асобных публікацый і толькі. Асаблівасці гэтай эпохі, яе няроўны рух, логіка і дынаміка пэўна не акрэслены. Але ж варта разважаць пра тое, наколькі разам са сваімі спектаклямі змяняўся рэжысёр, чым вызначаўся ягоны стыль і як фарміравалася аблічча беларускага тэатра.

Коратка можна адзначыць галоўнае: паступова ад сціснутасці і лаканічнасці аўтарскага выказвання рэжысёр прыйшоў да разгорнутага метафарычнага мыслення. Спачатку цвёрда стаяў нагамі на зямлі, потым смела сягаў у космас. Калі напрыканцы жыцця на другі план пачаў адыходзіць змест, на падмостках распачалося буянне формы. Яна часам пераважала і як бы адмаўляла, ссоўвала ўбок самога рэжысёра. І ўсё ж трапяткія сувязі з жыццём у творчасці Раеўскага прасочваліся заўсёды. «Рэжысура — гэта адметны лад мыслення, цярпенне і такт. Гэта не ўлада, а пакута. Салодкая пакута. У тэатры ўсе мы вымушаны падпарадкоўвацца адно аднаму. Сувымяраць уласныя амбіцыі, каб урэшце намаляваць хвалюючую гледача жывую карціну». Гэтыя «жывыя карціны» яму дорага каштавалі і таксама змяняліся цягам часу. Аднак у кожным спектаклі перад гледачамі абавязкова паўставаў чалавек, асоба, герой, які вылучаўся з агульнага шматлікага шэрагу са сваёй адзінай і бясспрэчнай праўдай. Не тое каб Раеўскі любіў спрачацца, проста ведаў пра кожнага чалавека штосьці галоўнае. І мабыць таму раздражняў многіх. І ўсё ж, на шчасце, умеў узнімацца над схваткай і заставацца недасягальным. Народжаны пад сузор'ем Блізнятаў, Валерый Мікалаевіч парадаксальным чынам увасабляў дваістую сутнасць: мог быць гордым і звычайным, адкрытым і замкнёным, слабым і моцным адначасова.

Узгадаваны творчасцю Юрыя Любімава, Раеўскі трапіў у Купалаўскі тэатр з-пад крылаў маскоўскай Таганкі і пачаў са спектакля «Што той салдат, што гэты» Бертальда Брэхта. З маладым запалам перайначваў існуючыя ў нас ўяўленні пра традыцыйны тэатр. Падкрэсліваю: уяўленні, і гэта істотна, бо сапраўдны «тормаз прагрэсу» звычайна знаходзіцца ў чалавечых галовах. Так было і напрыканцы 1960-х. З аднаго боку, пошукі новай сцэнічнай мовы паступова ахаплівалі беларускія тэатры. Надыходзіла эпоха аўтарскай рэжысуры, якая вылучала ўласных лідараў. З іншага — вакол Купалаўскага тэатра, ягонай гісторыі, спосабу акцёрскага існавання ўсё часцей узнікалі дыскусіі, якія маглі скончыцца аргвысновамі. Ідэалагічныя стрэлы часцяком патраплялі ў Раеўскага.

Самы першы, лёсавызначальны для рэжысёра спектакль «Што той салдат, што гэты» стаўся пранізлівым гімнам чалавечай індывідуальнасці. Услаўлялася адметнасць. Непадобнасць. Нешараговасць звычайнага чалавека ў кожнай ягонай праяве — фізічнай, духоўнай, маральнай. Чым больш ўціск на асобу вытрымліваў галоўны герой Гэлі Гэй у бліскучым выкананні Аўгуста Мілаванава, тым званчэй са сцэны гучалі зонгі ў яго імя. Дый надалей цягам дзесяцігоддзяў галоўнай праўдай для Раеўскага быў і заставаўся чалавек з пульсуючым болем фізічнага цела і бязважкім палётам думкі. Дзіўна, рэжысёра ўсё больш папракалі ў абыякавасці да артыста, папулярнай была ідэя разбурэння Раеўскім беларускай акцёрскай школы, а яна, гэтая школа, толькі набірала моц і квітнела ва ўсіх яго спектаклях. Адметныя героі і, адпаведна, выдатныя акцёрскія работы з'яўляліся без супынку. Раеўскі шмат дзесяцігоддзяў працаваў «на вынік» — неверагодны факт для сённяшніх беларускіх пастаноўшчыкаў.

У «залаты спіс» спектакляў 1970-х, складзены самім Раеўскім, увайшлі «Трыбунал» Андрэя Макаёнка, «Вясёлы тракт» Барыса Васільева, «Апошні шанц» Васіля Быкава, «Характары» паводле Васіля Шукшына (разам з Андрэем Андросікам), «Эшалон» Міхаіла Рошчына, «Пагарэльцы» Андрэя


З Юрыем Любімавым і Валерыем Залатухіным падчас стажыроўкі ў Маскоўскім тэатры на Таганцы. 1960-я.


З Андрэем Макаёнкам. Канец 1970-х.


Рыбалка на Прыпяці. Першая палова 1980-х.


З Аляксеем Дударавым. 1984.

Макаёнка, «Плач перапёлкі» Івана Чыгрынава. Паралельна «залаты запас» Купалаўскага тэатра папоўніўся акцёрскімі здзяйсненнямі — Галіны Макаравай, Генадзя Аўсяннікава, Алены Ельяшэвіч, Паўла Кармуніна, Генадзя Гарбука, Марыі Захарэвіч, Віктара Тарасава, Стэфаніі Станюты. Цяпер, праз шмат гадоў, выяўлена каштоўнасць кожнай ролі, акрэслена драматычная глыбіня, празрыстасць сэнсу. Парадаксальным чынам «рэжысёрскі тэатр», які распякалі на ўсе лады, абярнуўся глыбокай змястоўнасцю, якая трансліравалася праз акцёра. Між іншым, усе гэтыя акалічнасці сам Раеўскі тлумачыў наступным чынам: «Добрая рэжысура заўсёды патрабуе жорсткай формы. А я трапіў у калектыў, дзе прывыклі, каб перад яго вялікасцю Акцёрам стаялі на каленях. Мне давялося змагацца з бытавым тэатрам, каб дамагчыся спалучэння паэзіі і побыту на сцэне».

Як ні дзіўна, асноватворным для любога спектакля Раеўскі лічыў сюжэт, без якога асноўная маса гледачоў з цяжкасцю ўспрымала змест сцэнічнага твора. Але па сутнасці сюжэты для рэжысёра заўсёды былі другаснымі. Ён усё больш настойліва шукаў «іншыя калідоры палёту». Надалей ягоны герой — маленькі чалавек на велізарных зямных абсягах, душа якога прагне цудоўнага, імкнецца ў космас. Фізічна адчуты і ўсвядомлены касмічны маштаб зямных падзей раскрываецца праз расхінутую сцэнічную прастору і фактычна робіць Раеўскага незалежным ад якасці драматургіі. Узнікае надзвычай плённы творчы саюз з мастаком Барысам Герлаванам. Іх спектаклі зачароўваюць публіку мастацкім ладам, па сутнасці гэта паэмы пра чалавека і яго зямное прызначэнне. Новыя якасці рэжысуры штораз адкрываюцца ў «Рэвізоры» Мікалая Гогаля, «Радавых» Аляксея Дударава, «Буры» Уільяма Шэкспіра. У «Страсцях па Аўдзею» Уладзіміра Бутрамеева здатнасць да стварэння метафарычнай формулы, да філасофскага абагульнення, здаецца, дасягае бачнай мяжы. Усталёўваецца новая сістэма мастацкіх сувязей, акрэсленых праз сцэнаграфію, строгую і лаканічную рэжысёрскую мову, праз псіхалагічна паглыбленыя вобразы, выбухі пачуццяў. Магутнае выкананне Генадзем Аўсяннікавым ролі Аўдзея вянчае гэты надзвычай гарманічны спектакль, які паводле сваёй змястоўнасці, сканцэнтраванасці думкі, вонкавай дакладнасці і выразнасці суадносны з паэтычнымі творамі. «Радзімчык тэатра — праўдападабенства. У гэтым сэнсе я ніколі не любіў і не люблю тэатр, — зазначаў Валерый Раеўскі. — Раздражняе фальш, фальш у квадраце, у кубе. Там, дзе няма паэзіі, няма і праўды. Паэзія вышэй за побыт. Чалавек ідзе пад дажджом і складае вершы. Ён вольны, ён лунае. Чалавеку раптам адкрываецца сутнасць існага, разуменне тонкіх законаў, паводле якіх упарадкаваны свет, куды ён выпадкова трапіў. Я заўсёды імкнуўся да такой абвостранай паэтычнай праўды. Гэта не разлік, не інтуіцыя, а патрэба». Як важна нам сёння пачуць ягоны голас!

Магчыма, Валерыю Раеўскаму сапраўды пашчасціла, ён ствараў у эпоху, калі можна было падпарадкоўвацца толькі законам мастацтва? Калі не было такой жорсткай залежнасці ад фінансавання, ад іншых абавязковых і неспрыяльных для мастака ўмоў? Думаю, падобная ідэалізацыя мінулага зусім недарэчы. Існаваць яму было нашмат весялей. Прынамсі чуткі, што «Раеўскага здымаюць», у тэатральным асяродку ўзнікалі шматкроць. Я б сказала, не без падставы цыркулявалі з зайздросным пастаянствам. «Напішы: "Сабака брэша, а караван ідзе"», — адказаў ён неяк на маё лабавое пытанне.

Далей былі: «З нагоды мокрага снегу» паводле Фёдара Дастаеўскага, «Ромул Вялікі» Фрыдрыха Дзюрэнмата, «Князь Вітаўт» Аляксея Дударава, «Эрых XIV» Аўгуста Стрындберга, «Чычыкаў» паводле Мікалая Гогаля, «Вечар» Аляксея Дударава, «Васа» Максіма Горкага. Назвы апошніх спектакляў уражваюць надзвычайна. Можна сказаць, ніводнага халастога стрэлу. Пошукі новага сэнсу зямнога існавання, духоўнай змястоўнасці распачыналіся і працягваліся зноў і зноў. Сучаснаму тэатру гэтага вельмі не хапае. Нам не хапае Раеўскага. ■

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

Доўгае рэха мінулай вайны

Мультымедыйная анталогія рарытэтнай кінахронікі


Кадр з хранікальнага сюжэта «Дзед Талаш». Якуб Колас і Талаш. 1943.

Два гады таму часопіс «Мастацтва» пісаў пра завяршэнне працы над 1-й і 2-й часткамі ўнікальнай экраннай тэматычнай анталогіі «Творчыя партрэты дзеячаў культуры і мастацтваў. Хроніка культурнага жыцця Беларусі». Першая датычыла даваеннага перыяду (з 1927 года), другая — ваеннага. За час, які мінуў з моманту публікацыі, экранная анталогія папоўнілася яшчэ дзесяццю раздзеламі. У выніку завершаны экранны інфармацыйны рэсурс мае 12 частак і ўключае амаль шэсцьсот фрагментаў нацыянальнага кіналетапісу.

Падчас прэзентацыі, якая ладзілася ў Дзяржаўным музеі гісторыі беларускай літаратуры вясной 2012-га, можна было ўбачыць кадры з рарытэтнай кінахронікі 20—30-х гадоў мінулага стагоддзя, адшуканай у сховішчах Беларусі, Расіі, Польшчы, а потым пераведзенай у лічбавы фармат. Паколькі праца над анталогіяй сёлета скончана, у гісторыкаў, культуролагаў, тэарэтыкаў кіно з'явілася сур'ёзная падстава прааналізаваць вынік намаганняў творчага калектыву. А цяпер, калі Беларусь святкуе 70-годдзе з часу вызвалення ад фашысцкай навалы, варта больш дэталёва распавесці пра некаторыя нечаканыя і каштоўныя кінасюжэты першай паловы 1940-х гадоў. Яны істотна карэктуюць і дапаўняюць нашы ранейшыя ўяўленні пра гісторыю ўласнай краіны. Цікава прасачыць, як у хроніцы культурнага жыцця ўвасобілася атмасфера часу, яго непаўторныя дэталі і штрыхі.

Невялікі па працягласці сюжэт «Беларускія артысты ў землякоў», зняты ў снежні 1942-га, цікавы нечаканым узнаўленнем атмасферы часу. Яна і ў вымаўленні дыктарам асобных слоў («піянэры»), і ў тым, як заможна выглядаюць наборы прадуктаў (хутчэй за ўсё, атрыманыя па ленд-лізу) — школьнікі прыносяць іх параненым байцам-беларусам. Камера зафіксавала нязвыкла маладое аблічча многіх айчынных артыстаў, якія сёння сталі легендамі. Спявачка Ларыса Александроўская, знакамітая купалаўка Лідзія Ржэцкая, кампазітар Яўген Цікоцкі, аўтар опер «Міхась Падгорны» і «Алеся».

Запамінаецца эпізод, калі Ісідар Балоцін, знакаміты лірычны тэнар, выконвае ў шпіталі перад параненымі байцамі новую песню Цікоцкага «Мой родны, сіратлівы горад...». Гучанне музыкі і выразнага голасу, элегантны спявак у фраку — усё гэта ўспрымалася як подых далёкага мірнага жыцця, за якое і змагаліся на фронце гэтыя байцы.

Заўважу, у 1930-я і 40-я гады Балоцін быў кумірам мінскіх меламанаў. У час вайны летуценны і рамантычны тэнар узначаліў канцэртную брыгаду, якая выступала на фронце. У яе ўваходзілі спевакі Рыта Млодэк, Соф'я Друкер, Ілья Мурамцаў, Дора Кроз, балерыны Тамара Узунава і Юлія Хіраска, канцэртмайстар Сямён Талкачоў. Гістарычныя крыніцы сведчаць: толькі за тры тыдні сакавіка 1943 года брыгада дала 30 канцэртаў у прыфрантавой зоне.

У анталогіі ёсць шэраг сюжэтаў, звязаных з асобай Якуба Коласа. Пра гэта сведчыць і хранікальны сюжэт «Пясняр беларускага народа». Восень 1942 года — адзін з самых напружаных перыядаў Айчыннай вайны. Тым не менш у кастрычніку таго ж года СНК БССР прымае пастанову «Аб правядзенні юбілею 60-годдзя з дня нараджэння народнага паэта Беларускай ССР Якуба Коласа». Уся Беларусь яшчэ акупавана, а сам пісьменнік знаходзіцца ў эвакуацыі ў Ташкенце. За некалькі дзён да ўрачыстасці Канстанцін Міхайлавіч пісаў Петрусю Броўку: «Падрыхтоўка да майго 60-годдзя ідзе поўным ходам. Я, браток, хачу, каб як хутчэй адбыць сваё святкаванне, бо я не дужа люблю свяціць вачамі перад людзьмі. Апроч таго, шмат усякай тузаніны, а я люблю больш сядзець дома». Пра рэаліі паўсядзённага жыцця Коласа ў Ташкенце сведчыць дэталь з ліста пісьменніка Ціхану Гарбунову, сакратару ЦК КП(б)Б. Колас задаволены, што той прыедзе з Масквы на юбілей. І дадае: «Можа, там дасталі б трохі паперы і з кусок абы-якога мыла?»

Урачыстае пасяджэнне, прысвечанае 60-годдзю з дня нараджэння Коласа, адбылося ў Ташкенце, у Доме Чырвонай Арміі. Яго адкрываў прэзідэнт Акадэміі навук БССР Канстанцін Гораў. Кандрат Крапіва спецыяльна прыехаў на святкаванне юбілею з Масквы і выступіў з дакладам аб творчасці песняра. На вечарыне прысутнічалі і вядомыя рускія пісьменнікі Мікалай Пагодзін, Барыс Лаўранёў, Уладзімір Лугаўской, Сяргей Гарадзецкі.

Яшчэ адзін непрацяглы, але ўнікальны сюжэт пад назвай «Дзед Талаш». Кадры хронікі 1943 года зафіксавалі сустрэчу Якуба Коласа і прататыпа яго героя (у аповесці «Дрыгва» ён выведзены пад уласным імем). Грамадскасць заўжды ўспрымала дзеда Талаша як рэальнага персанажа, бо існуюць яго фотаздымкі, кадры кінастужак, але адначасова і як асобу міфічную. Дзед Талаш пражыў амаль 100 гадоў. У Вялікую Айчынную дапамагаў партызанам, быў арыштаваны акупантамі. Пасля вызвалення супрацоўнічаў з Мінскім падпольным абкамам. У стужцы пра Коласа і Талаша аднолькава цікавыя абодва персанажы. Каларытнае аблічча дзеда, яго ўсмешку з заўсёднай хітрынкай нельга забыць. Ён застаецца ў памяці яркім увасабленнем таленавітага чалавека з народа, тыпам беларусаў, якім не страшныя ніякія навалы, бо яны знойдуць магчымасць іх адолець.

Да ваенных сюжэтаў, знятых беларускімі аператарамі, тэматычна і сэнсава далучаны разгорнутыя фрагменты дакументальнага фільма «Нашы дзеці». Яны адлюстроўваюць пасляваенны перыяд, але ў іх выразна гучыць трагічнае рэха нядаўніх падзей. Другая частка стужкі, знятая ў жніўні 1945 года ў Мазырскім дзіцячым доме, незвычайная па тэме. І ў той жа час вельмі характэрная для таго часу. Бо ў 1945 годзе ў Беларусі налічвалася 245 дзіцячых дамоў. Трагічная лічба, як і ўсведамленне, што ў кожнага дзіцяці, якога бачым на экране, у час вайны загінулі бацькі. У верасні 1947-га ў Мінску на ўліку было больш за 2 тысячы сірот і пяць дзіцячых дамоў.





Кадры з хранікальнага сюжэта «Беларускія артысты ў землякоў». Ларыса Александроўская. Арсен Арсенка і Яўген Цікоцкі. Лідзія Ржэцкая. 1942.

…Маляўнічыя ўзгоркі Мазыршчыны, шчодрая зеляніна, летнія краявіды. Дзеці і іх выхавальнікі заканчваюць уборку пшаніцы, а потым удзельнічаюць у святе дажынак. Дзяўчаты ў вяночках, сплеценых з лугавых траў і кветак. Пірог з зерня новага ўраджаю. Відавочна, стваральнікі сюжэта імкнуліся ўраўнаважыць трагічнасць ваенных падзей і аптымізм, надзею, якая звязана з дзецьмі як будучыняй.

Зразумела, у стужцы прысутнічаюць элементы папярэдняй рэжысуры. Наўрад ці адносіны выхавацеляў-дарослых і дзяцей-сірот заўжды былі ідылічнымі. Наўрад ці кожны дзіцячы дом мог запрашаць вайскоўцаў з бліжэйшай воінскай часці на дажынкі. Жыхары пасляваеннай Беларусі, якая ў 1945-м жыла ў зямлянках і толькі пачынала адбудоўваць гарады і вёскі, наўрад ці адчувалі сябе заможнымі. Таму асобныя кадры прымушаюць згадаць «Кубанскіх казакаў», фільм, у якім экранная рэальнасць больш прывабная, чым жыццё.

Сюжэт, зняты ў Мазыры, меў моцны маральны складнік. Хлопчыкі і дзяўчынкі, якія жылі ў дзіцячых дамах, маглі згубіцца на пачатку вайны ў час эвакуацыі піянерскіх лагераў. У сумятні і пераездах сваяцкія сувязі былі парушаны, а сем'і разбураны: малыя дзеці не ведалі ўласнае прозвішча, а бацькі не здагадваліся, што іх дочкі і сыны засталіся жывымі. Хранікальны сюжэт мог вярнуць у сем'і радасць і шчасце.

Эпізод з трэцяй часткі фільма «Нашы дзеці» прысвечаны вялікаму летняму базару, арганізаванаму ў фонд дапамогі дзецям-сіротам у Мінску. Ён быў зняты ў 1945-м і перагукаецца з папярэднім сюжэтам. Нечаканасць у тым, што савецкая ўлада заўжды іранічна ставілася да дабрачыннасці, лічыла яе праявай буржуазнага ладу жыцця і адносіла да «тэорыі малых спраў». Але жыццё патрабавала карэктываў.

Дадзены фрагмент кінафільма цікавы і як фіксацыя з'явы, нетыповай для тагачаснай савецкай рэчаіснасці, і як люстэрка грамадскага і соцыякультурнага жыцця Мінска ў 1945-м, калі ішло аднаўленне зруйнаванай сталіцы. Камера аператара захавала для нашчадкаў аблічча дзеячаў тагачаснага мастацтва: балерыны Аляксандры Нікалаевай, купалаўцаў Лідзіі Ржэцкай і Сцяпана Бірылы.

Такія сюжэты выконвалі неабходную ідэалагічную задачу. Жыццё ў пасляваенным Мінску і Беларусі было нялёгкім. Толькі ў 1946-м быў створаны Генплан аднаўлення і рэканструкцыі горада. На пачатку 50-х гадоў шмат сямей жылі ў бараках і інтэрнатах, дзе адсутнічалі неабходныя пабытовыя выгоды. Толькі ў 1947-м былі адменены карткі на прадукты. Але хранікальныя выпускі, падобныя да зробленага ў 1945-м, стваралі аптымістычны настрой і пераконвалі, што ў горадзе, які паступова паўстае з руін, актыўна працуюць артысты і мастакі.

Апошні фрагмент кінастужкі дае ўяўленне пра дзейнасць дзіцячых дамоў у Беларусі. Яны былі шырока распаўсюджаны ў пасляваенны час. У сціслым сюжэце адлюстравана выстава творчасці дзяцей-сірот. Зняты канцэрт у Доме афіцэраў, адным з нямногіх будынкаў, ацалелых у Мінску адразу пасля вайны. Зала горача апладзіруе выступленням юных артыстаў. Нумары, у якіх яны занятыя, не надта складаныя і пастаўлены з разлікам на магчымасці і ўзрост. Мастацтва выступае тут як інструмент сацыяльнай адаптацыі сірот. Можна ўявіць, колькі эмоцый і хваляванняў суправаджалі вандроўку педагогаў і выхаванцаў дзіцячага дома з Мсціслава ў Мінск! Колькім хлопчыкам і дзяўчынкам з дзіцячых дамоў удзел у самадзейнасці мог адкрыць свет прафесійнага мастацтва, паўплываць на будучыню.

Ва ўсім свеце самую высокую каштоўнасць маюць артэфакты эксклюзіўныя і рарытэтныя. Такой паўстае анталогія «Творчыя партрэты дзеячаў культуры і мастацтваў. Хроніка культурнага жыцця Беларусі», праца над якой ішла больш за тры гады і ў якой сабраны адметныя фрагменты айчыннай дакументалістыкі. Інтарэс да анталогіі праяўляюць дыпламатычныя прадстаўніцтвы Беларусі за межамі краіны. Яна спатрэбіцца спецыялістам: культуролагам, гісторыкам, мастацтвазнаўцам. Будзе актуальнай для музейных супрацоўнікаў, спецыялістаў па міжнародных сувязях, ахове гісторыка-культурнай спадчыны. Зробіцца важнай інфармацыйнай крыніцай для выкладчыкаў і студэнтаў гуманітарных ВНУ. Але шмат цікавага і карыснага адшукае ў ёй і шырокае кола гледачоў, кожны інтэлігенты і неабыякавы чалавек, які раней ці пазней задасць сабе пытанне: «Хто мы? Адкуль мы?» Бо гістарычная памяць — тое, што яднае нацыю. ■





Кадры з дакументальнага фільма «Нашы дзеці». 1945.

ГЕНАДЗЬ БЛАГУЦІН

Шэрае і белае...

Памяці Людвіга Асецкага

Дзень нараджэння таленавітага майстра графікі заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь Людвіга Пятровіча Асецкага сімвалічна прыпадае на 9 мая. У гэтым годзе творцу споўнілася б 85. Дзякуючы высілкам яго ўдавы Валянціны Уладзіміраўны Асецкай, якая прадставіла значную колькасць прац, у Бабруйскім мастацкім музеі імя Аляксандра Кішчанкі была арганізавана выстава нашага выдатнага земляка (нарадзіўся ў вёсцы Продзвіна Бабруйскага раёна).

Сям'я Асецкіх пераехала ў Бабруйск перад пачаткам Вялікай Айчыннай вайны. З 1944 года разам з Георгіем Паплаўскім Людвіг наведваў студыю выяўленчага мастацтва пры бабруйскім Доме піянераў, кіраўніком якой быў Барыс Бяляеў. Пасля заканчэння Мінскай мастацкай вучэльні паступіў на кафедру графікі тэатральна-мастацкага інстытута. Вучыўся ў такіх знаных майстроў, як Аляксандр Мазалёў, Віталь Цвірка, Павел Любамудраў, Сямён Герус.

Напрыканцы 1950-х у грамадстве пачалі віраваць працэсы, што пазней атрымалі назву «хрушчоўскай адлігі». У гэтай атмасферы ў Беларусі сфарміравалася новае пакаленне нацыянальнай інтэлігенцыі. Якраз тады ж — у 1959 годзе — адбыўся першы выпуск аддзялення графікі Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута (цяпер Акадэмія мастацтваў), і самастойную дзейнасць распачала цэлая плеяда маладых таленавітых аўтараў, сярод якіх быў і Людвіг Асецкі.

Творчасць яго як графіка найперш асацыюецца са шматлікімі тэматычнымі кампазіцыямі перыяду сацрэалізму, выкананымі ў складанай і працаёмкай тэхніцы гравюры сухой іглой. Тэхніка трапна спалучаецца з характарам мастака (паводле ўспамінаў блізкіх ён быў чалавекам цэльным, арганізаваным і адказным, які шмат і плённа працаваў творча і інтэлектуальна), а напаўненне, то-бок змест і сюжэты аркушаў, арганічным чынам адлюстроўвае светапоглядныя пошукі Асецкага. У гравюрах, блізкіх «суроваму» стылю, ідэя ўвасабляецца праз манументалізаваныя вобразы, што нясуць у сабе гераіку і пафас. Для падобнага кшталту кампазіцый у якасці індывідуальнага прыёму выкарыстоўваецца цэнтральная дамінуючая постаць. У больш рэдкіх варыянтах вырашэння твора такіх постацей дзве. Абагуленыя выявы рэвалюцыйнага матроса, мінскага падпольшчыка, дзяўчынкі, якая выпускае галубоў, хлопчыка з дзяцінства самога мастака... Яны выклікаюць асацыятыўныя ўражанні. У работах Асецкага сімвалы набываюць асаблівае значэнне. Імі — гэтымі візуальна праяўленымі развагамі творцы — літаральна насычаецца ўся прастора, акаляючы цэнтральны вобраз. Не выпадкова мастацтвазнаўцы адзначаюць філасафічнасць гэтага аўтара.

«Дзе ёсць ісціна?» — пытанне, якое мастак Людвіг Асецкі часта задаваў сабе, дало назву бабруйскай выставе. Гэты пошук суправаджаў працу майстра, яго роздум над кожнай абранай тэмай, кожным аркушам, які ён грунтоўна распрацоўваў. У выніку паўставалі цэлыя серыі — у адной асобнай рабоце развагі не змяшчаліся.



Дальва, сястра Хатыні. З серыі «Нашчадкі Крывіцкай пагоні». ДВП, папера, тэмпера. 1995.

Новы зварот да спадчыны Людвіга Асецкага дазваляе па-іншаму — з улікам часавай адлегласці — зірнуць на яго працы. Бо ён быў не толькі мастаком, што ў рамках свайго часу асэнсоўваў грамадскія праблемы, вайну і свет, — ён быў тонкім мысляром, які ацэньваў жыццё праз прызму вечнасці. На развагі ў такім кірунку мяне натхнілі творы з серыі «Нашчадкі Крывіцкай пагоні», створанай у 1995 годзе. Аўтар паслядоўны ў выбары тэмы і выяўленчых прыёмаў, аднак вобразнае рашэнне некаторых аркушаў часам даволі далёка адыходзіць ад ідэі, пазначанай у назве. Безумоўна, нельга не ўлічваць суб'ектыўнасць падобных інтэрпрэтацый, аднак аўтар імкнуўся не губляць логіку ў сваіх разважаннях.

Праца «Кожны чацвёрты» тэматычна звязана з тэмай ахвяр беларускага народа ў апошняй вайне. Распяцце часта сустракаецца ў творах Людвіга Асецкага як пэўны абагулены вобраз. Укрыжаванне — гэта сімвал чалавечай пакуты. Бяссільна панікла на андрэеўскім крыжы цэнтральная, найбольш значная постаць. Тры пагрудныя выявы ствараюць устойлівы кампазіцыйны трохкутнік. Галовы салдат у касках, аўтамат, іншыя красамоўныя дэталі... Быццам бы ўсё тут правільна і зразумела... Але чамусьці стары з зоркай, які выяўлены над распяццем, асацыюецца з Богам-бацькам, а кісць яго левай рукі няўлоўна нагадвае сілуэт голуба. Выбудоўваецца Троіца — такой яе часта паказвалі ў сярэднявечнай Еўропе. Савецкія мастакі стараліся адкрыта не выкарыстоўваць у сваіх творах рэлігійную тэматыку і сімволіку, звычайна яны звярталіся да іншасказанняў. У працах беларускіх графікаў 1960—1990-х гадоў падобныя выяўленчыя атаясамліванні сустракаюцца дастаткова часта.



Кожны чацвёрты. З серыі «Нашчадкі Крывіцкай пагоні». ДВП, папера, тэмпера. 1995.



Невядомаму салдату. З серыі «Нашчадкі Крывіцкай пагоні». ДВП, папера, тэмпера. 1995.

Яшчэ адна карціна серыі «Нашчадкі Крывіцкай пагоні» — «Дальва, сястра Хатыні». У цэнтры гэтай кампазіцыі ўвасоблена жанчына з палымянымі вачыма. Яна вельмі выразна нагадвае Мадону, вакол яе галавы дзвюма высветленымі дугамі акрэслены німб, перад ёй — немаўля. Рукі апушчаны ўніз, але кісці выдзелены. На першым плане немаўлятка з раскінутымі рукамі, нібы ў распяцці, за спінай велізарныя распластаныя крылы, якімі іх звычайна выяўлялі ў «Страшным судзе»: яны належалі архангелу Міхаілу. На іх фоне дзвюма групамі — журботныя жаночыя постаці, якія сімвалізуюць мацярок, што гінулі са сваімі сынамі і дочкамі ў беларускіх вёсках. Прысвячэнне твора дзецям, памерлым на вайне, пазначана вобразам немаўляці, а таксама Хатынскім помнікам у ніжняй частцы і тварам Іосіфа Камінскага, які паўтараецца некалькі разоў. Смутак і гнеў злітыя ў адно, гнеў адбіваецца і ў вобразе Мадоны, чыё аблічча прапісана нязвыкла жорстка, з палаючым позіркам — так сярод святых маглі напісаць толькі княгіню Вольгу.

Твор Людвіга Асецкага цалкам можна было б успрымаць як самастойны іканаграфічны вобраз Мадоны Дальвы або Хатынскай Мадоны — настолькі тонка і дакладна ён перадае сутнасць успрымання трагедыі, — калі б у цэнтральнай выяве былі кананічныя ў такім выпадку міласэрнасць, любоў, спагада. У гэтай жа працы Мадона не глядзіць пакорліва на тое, як разам з дарослымі гінуць нявінныя дзеці, яе вочы поўныя праведнага гневу. Праз гэты вобраз выяўляецца і пазіцыя аўтара.

Трэцяя работа — «Невядомаму салдату» — прысвечаная таемнасці з'яўлення кожнага новага жыцця, робіцца ўвасабленнем творчай канцэпцыі аўтара. Яно, новае жыццё, ляжыць безабароннае, слабое, і яму ўсе пакланяюцца, нават жывёлы, нібы Ісусу. І бацькі з німбамі святых стаяць на каленях перад створаным імі цудам. Мяркуючы па ўборы, гэта Адам і Ева. Атрымліваецца, што ад Адама і Евы — цуд і святасць — нараджэнне чалавека… За спінамі бацькоў — Спас у цярновым вянку, яго строгае аблічча нібы пазначае светлую прастору, у якую часткова трапляюць цяля і вослік. Характэрная дэталь: Спас надзелены крыламі, і правае крыло ахінае жанчыну з дзіцем на руках. Сама жанчына пададзена ў шэрых тонах, а немаўля ззяе беллю. У гэтай дэталі выяўляецца ідэя ўсяго твора: чалавек прыходзіць у свет чыстым, але з часам губляе сваю чысціню, аддаляецца ад свайго прызначэння. Таму па перыметры карціны — як своеасаблівы аргумент гэтай высновы — пазбаўленыя боскага святла людзі. Так нараджаецца філасофская палеміка аўтара з тэмай першароднага граху. Каска, памінальная свечкі размешчаны паабапал немаўляці — гэта прысвячэнне невядомаму салдату, змешчанае ў высветленай паласе… І канешне — вобраз немаўляці, сімвал новага жыцця.

Паводле аповедаў Валянціны Асецкай, Людвіг Пятровіч на працягу дзясятка гадоў шмат працаваў з Бібліяй, што, безумоўна, не магло не адбіцца на яго творчасці. Мастак перадаваў сваё разуменне хрысціянства, ён пагружаўся ў яго, аднак цалкам прыняць не мог і ў спрэчных пытаннях палемізаваў з ім. Зразумела, хочацца, каб зло было пакарана тут і цяпер, аднак у вечнасці ўсяму свая мера.

Разглядаючы працу «Невядомаму салдату», прыходзіш да думкі, што першародны грэх адгукаецца ў кожным новым пакаленні як непазбежная здольнасць страціць сваю ад нараджэння дадзеную чысціню. Пра гэта і — больш шырока — пра мінулае і будучыню разважаеш перад апошнімі творамі Людвіга Асецкага. ■

The June issue of *Mastactva* magazine opens with the *Artefacts* rubric. The notable events that have recently taken place in the cultural field of Belarus are discussed by: **Valery Tsagarayew** (Natallia Zaloznaya's exhibition «Present Continuous» at the Moscow Gallery 11.12, p.2), **Lina Miadzviedzieva** (Festival of European Film in Minsk, p.8), **Alena Kavalenka** (exhibitions «Oh Sport, You Are Peace!» at the National Art Museum and «Arena – Belart» at the Palace of Arts, p.10), **Tattsiana Mushynskaya** (project of the Belarusian College of Choreography «Beginning», p.11), **Natallia Agafonava** (Alexander Mitta's film *Chagall – Malevich*, p.12), **Larysa Mikhnievich** (Manuel Schroder's installation «Leaving in the English Way» at the Centre for Contemporary Arts, p.14, and Ala Sklifasowskaya-Niakhaichyk's exhibition «B9» at the Artplatz Gallery, p.18), **Zhana Lashkievich** (performance *Secret* after Alexander Grin at Children's Art School No 2, p.16).

The *Dramatis Personae* rubric offers an interview with the cameraman Anatol Kazazayew, who works with this country's most famous documentary film directors (***In the Aesthetics of Minimalism***, p.20; interviewed by Natallia Agafonava).

The following materials are published under the *Discourse* rubric.

Sviatlana Bierastsien talks about the cycle of concerts and projects that made up the programme of the «Minsk Spring» Festival (***Wonders of Ensembles and Solos***, p.24). The author reviews the history of the Festival, which turned thirty this year, and describes its present state.

The afterword to the exhibition «Ten Centuries of Belarus's Art», under the common headline «A Thousand Years…», carries **Volga Bazhenava's** and **Siargey Kharewski's** articles. **Volga Bazhenava** (***Summing-up or Revision?***, p.29.) in a special kind of guided tour round the exposition looks at its strong and weak points. **Siargey Kharewski's** critical remarks (***To Embrace the Boundless***, p.31) concern the organization of the exhibition space, correspondence of the former and modern codification systems, as well as the forms in which the national history of culture is being constructed.

Alesia Bieliaviets, hostess of the *Art Studio* rubric, invites the reader to visit the studio of the artist Aliaksandr Niekrashevich (***Antinomic Dialogues***, p.34). Educated as a monumentalist, this artist has a marvelous sense of colour, composition and material. The artist works in pop-art stylistics so his studio, with clean white walls, is the base for all kind of experiments and wild fantasy.

In the *Parallels* rubric, **Liudmila Gramyka** discusses the *Meetings in Russia*, an International Theatre Festival of the CIS and Baltic states, which this year was held in St Petersburg (***Without Nostalgia and Politics***, p.38).

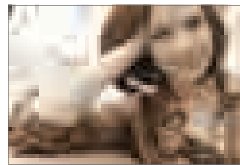
The *Cultural Layer* rubric carries several articles. **Liudmila Gramyka** (***To Come True and Not to Change***, p.42) analyzes the special features of Valery Rayewski's directing style. The unique screen anthology *Sketches of the Figures of Art and Culture*. *Chronicle of Belarus's Cultural Life* is in the focus of **Tattsiana Mushynskaya's** attention (***The Long Echo of the Past War***, p.44). The author comments upon the stories filmed in the early 1940s. **Genadz Blagutsin's** notes (***Grey and White…***, p.46) are dedicated to Ludwig Asetski, an excellent artist from the Babruisk Region.

The issue is concluded with the rubric *Generation NEXT*. **Natallia Garachaya** introduces to us the creed of the young artist Hanna Bundzieleva (p.48).

Ганна Бундзелева

НАТАЛЛЯ ГАРАЧАЯ

Генетычная памяць… З першай спробы знойдзецца з дзясятак мастацкіх твораў з падобнай назвай. Генетычнае зазвычай прадстаўляецца ў абстрактнай форме ці з пэўнымі рысамі «памятных» з'яў ці прадметаў. Генетычнае — не толькі персанальнае, але і тое, што перадаецца ад пакалення ў пакаленне, ад бацькоў дзецям, без увагі на нашыя жаданні. Генетычны досвед — няўлоўны і трактуецца як уласны, больш таго, коды перапісваюцца кожную хвіліну з улікам штосекунднага пражывання. Архіў папаўняецца новай інфармацыяй, што заўтра стане базай для нашых рэакцый і рэфлексій на знешнія раздражняльнікі. Атрымліваецца, на кожную сітуацыю, на кожны складнік будзённасці чалавек мае пэўную рэакцыю, якую яму не трэба ствараць з нуля. Такая запраграмаванасць — адначасова і неабходны механізм захоўвання, і клетка, бо, каб выйсці за рамкі пэўнай сістэмы, чалавеку заўсёды патрабуецца выключная сіла волі і пэўная ступень асэнсавання.



Ганна Бундзелева нарадзілася ў Мінску, вучылася на кафедры дызайну БДУ (выпуск 2009 года), працуе дызайнерам. У сваіх творах выкарыстоўвае розныя тэхнікі — ад вышыўкі і інсталяцыі да спалучэння розных матэрыялаў.

Папулярнасць тэмы скіроўвае да вечных пытанняў: хто я? які я? дзеля чаго я? Гэтая трыяда праходзіць чырвонай ніткай праз жыццё і падштурхоўвае да пошукаў, абгрунтаванняў, выбару пазіцыі. Хто, як не мастак (паэт/музыкант/рэжысёр), найбольш актыўны спажывец матэрыялу, які ў бясконцай разнастайнасці ствараецца праз працэс самапошуку ды самапазнання? Сказаць, што тэма старая як свет, — нічога не сказаць. Сказаць, што тэма невычэрпная як бяздонны калодзеж, — бы прамаўчаць. Пакуль будуць нараджацца новыя людзі, пакуль з іх будуць утварацца вартасныя індывіды, тэматыка ўнутранай прычыннасці і яе знешняга адлюстравання ў мастацтве будзе актуальней за патрэбу відовішч.

Чарговым і адначасова выбітным прыкладам самаразбору становіцца серыя Ганны Бундзелевай «Генетычная памяць жаночага цела». Некалькі прац зроблены ў калажнай тэхніцы (улюбёны прыём аўтаркі) з выкарыстаннем выключна жаночай тэхнікі — вышыўкі каляровымі ніткамі. Мастацкая гісторыя мае прыклады твораў, дзе яднаюцца несупастаўляльныя матэрыялы. Мастацтва як супрацьлегласць рамяству (але з перайманнем найбольш цікавых яго знаходак) робіць практычныя, знаёмыя кожнаму метады ўпрыгожвання быту элементамі сваёй мовы. Эфект навізны, уяўленне звыклага нязвыклым спосабам — адзін з самых распаўсюджаных сродкаў маўлення мастака. І ўменне ўбачыць новы падыход — адзін з неабходных паказальнікаў прафесійнай прыдатнасці.

Самадаследванне Ганны Бундзелевай пасягае на тэрыторыю персанальнага. На выявах пазнавальныя ўнутраныя органы жанчыны — уласная тэрыторыя яе цела, не падпарадкаваная соцыуму і яго перавагам. Ды толькі жаноцкасць даўно не тэрыторыя жанчыны. Знешні выгляд — фрагмент агульных каштоўнасцей. Жаноцкая прывабнасць — нязменны элемент свету мужчын, душэўныя жаночыя перажыванні робяцца публічнымі праз тыражаванне ў сацыяльных сетках, а таму перастаюць існаваць на інтымнай прасторы. Толькі органы робяць жанчыну жанчынай і застаюцца адзінай кропкай біялагічнай вызначанасці полу. Менавіта да іх часта звяртаюцца гендарныя мастачкі ва ўсім свеце, падкрэсліваючы сваю выключнасць і вызначанасць.

Серыя стае ілюстрацыяй утварэння генетычнай памяці — чалавек назапашвае эмоцыі, душэўныя раны. Непрапрацаванасць перажытага (а гэты працэс ажыццяўляецца толькі пры высокай ступені рэфлексійнасці асобы) складваецца на паліцы душэўнага архіва і па тэгу ў пэўны момант, незалежна ад нашага жадання, адказвае на сітуацыю звонку. Праект «Генетычная памяць жанчыны» — спроба мастачкі стаць гаспадыняй асабістага архіва альбо канстатаваць яго пераважнасць на ўласнай тэрыторыі.

Свет не стварае нічога новага, пераасэнсаванне — звыклы прыём нашага жыцця. Праз гэты працэс, дзе кожная наступная рэ-дзея дадае новыя рысы і нішчыць старыя, ажыццяўляецца сталенне чалавека, ён падаецца вартым бясконцых пошукаў і аналізаванняў, кароткіх дасканалых сцвярджэнняў, якія назаўтра ж зарастуць новымі ўдакладненнямі і дадатковымі сэнсамі. ■

Ганна Бундзелева.
З серыі «Генетычная памяць жаночага цела».
Фетр, калька, вышыўка. 2014.



мастацтва

ІНДЭКС 74958.

РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.

ISSN 0208-2551



Спектакль «Дон Жуан» Жана-Баціста Мальера ўпрыгожыў афішу Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы. Вядомы расійскі рэжысёр Анатоль Праўдзін адмыслова распавёў знакамітую гісторыю і закцэнтаваў яе пазачасавую мараль. Галоўную ролю выканаў Павел Харланчук-Южакоў. Вобраз Сганарэля ўвасобіў Віктар Манаеў. Рэцэнзія на спектакль — у адным з бліжэйшых нумароў часопіса.

ФОТА З АРХІВА ТЭАТРА.